



ESCUELA DE MÚSICA



BENABASS: COMPOSICIÓN DE TRES TEMAS PARA BAJO Y PEQUEÑO ENSAMBLE BASADOS EN TRES RECURSOS TÉCNICOS DE CARLES BENAVENT EN EL DISCO "EL CONCIERTO DE SEVILLA" ADAPTADOS AL FINGERSTYLE, APLICADOS A UN RECITAL FINAL.



AUTOR

GONZALO ESTEBAN MURILLO VEGA

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

Benabass: composición de tres temas para bajo y pequeño ensamble basados en tres recursos técnicos de Carles Benavent en el disco “El concierto de Sevilla” adaptados al *fingerstyle*, aplicados a un recital final.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con especialización en Performance.

Profesor guía:
Carlos Iturralde

Autor:
Gonzalo Esteban Murillo Vega

Año:
2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Benabass: composición de tres temas para bajo y pequeño ensamble basados en tres recursos técnicos de Carles Benavent en el disco "El concierto de Sevilla" adaptados al *fingerstyle*, aplicados a un recital final, a través de reuniones periódicas con el estudiante Gonzalo Esteban Murillo Vega, en el semestre 2019 –1, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Carlos Manuel Iturralde Muirragui

1713281556

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Benabass: composición de tres temas para bajo y pequeño ensamble basados en tres recursos técnicos de Carles Benavent en el disco "El concierto de Sevilla" adaptados al *fingerstyle*, aplicados a un recital final, de Gonzalo Esteban Murillo Vega, en el semestre 2019 –1, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Willam José Plascencia Guailas

1900621739

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Gonzalo Esteban Murillo Vega

CI: 1714654256

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, mi más grande ejemplo a seguir. Mi esposa, que con su amor y comprensión me ayudó en este camino. El arte fue inspirado por el interminable amor y paciencia de mi esposa, madre y hermanos.

DEDICATORIA

A los amantes de la música y el bajo eléctrico. Para los bajistas que buscan nuevas formas de explorar su instrumento.

RESUMEN

El bajo eléctrico es un instrumento que define la armonía y crea la base de la música, pero también puede desenvolverse como un instrumento melódico. Su desarrollo como instrumento solista no es común, sin embargo, bajistas han grabado discos en donde su participación se destaca en este ámbito.

Carles Benavent ha desarrollado una técnica similar a la de un guitarrista, el uso del plectro le permite manipular el instrumento con gran agilidad al cambiar de cuerdas, una dinámica muy controlada y una rítmica con un ataque único. Es evidente entonces que la técnica del *fingerstyle* (producir sonido usando los dedos) se puede nutrir de analizar la técnica de Benavent para crear obras nuevas para este instrumento.

El análisis de la técnica de este artista dará como resultado la composición de tres temas inéditos que serán compuestos para el bajo eléctrico y pequeño ensamble, aplicados a un recital final. Este estudio tiene como fin la composición de temas en donde el bajo eléctrico se destaque como instrumento melódico y generar recursos para bajistas que estudien y empleen la técnica del *fingerstyle*. Este estudio se llevó a cabo empleando la investigación documental, entrevistas del artista, videos, libros y discos fueron utilizados para crear un marco referencial y transcribir melodías. También se implementó el método cualitativo para registrar anotaciones en la transcripción de temas en la etapa compositiva. Este trabajo aporta nuevo repertorio para el desarrollo del bajo eléctrico como instrumento melódico. Además, brinda una perspectiva distinta al uso de la mano derecha basada en la técnica con plectro. El producto de todo el trabajo realizado finalizará en un recital final.

ABSTRACT

The electric bass is an instrument that defines harmony and creates a foundation for music, but it can take on the role of a melodic instrument as well. It is not often played as a solo instrument, though some bassists have recorded albums where the bass thrives in a melodic aspect.

Carles Benavent has developed a playing technique similar to that of a guitar player. The use of a plectrum allows him to play the instrument with great string crossing agility, a well-controlled dynamic range, and a sense of rhythm with a unique attack. It's relevant to state that a fingerstyle technique can benefit from analyzing Benavent's technique to create new repertoire for the bass guitar.

The composition of three original music pieces for electric bass and small ensemble, which will be played in a final recital, will be the culmination of analyzing Benavent's technique. The purpose of this analysis is to compose original music pieces where the electric bass takes on the role of a melodic instrument and to generate resources for bass players who study a fingerstyle technique.

This paper was developed through documentary research. It included artist interviews, videos, books, and albums, which were all used to create a referential framework of the artist and transcribe melodies. A qualitative approach has been used to take notes when transcribing music and also in the compositional stage of this paper.

This research will provide new repertoire for the development of the electric bass as a melodic instrument. Furthermore, it shares a different perspective on the use of the right hand based on a plectrum technique. The completion of this research will take place with a final recital.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1: Marco referencial de Carles Benavent	3
1.1 Biografía.....	3
1.1.1 Discografía como solista.....	5
1.2 Instrumento actual	6
1.3 Músicos influyentes	7
1.3.1 Jaco Pastorius	9
1.3.2 Paco de Lucía.....	11
1.4 El Flamenco	12
1.4.1 Precedencia del flamenco	13
1.4.2 El toque y la guitarra flamenca	15
Capítulo 2: Adaptación de recursos técnicos.	17
2.1 Identificación de recursos	17
2.1.1 Rasgado	17
2.1.2 El pulgar y las dos voces	19
2.1.3 El alzapúa.....	21
2.2 Análisis del uso de plectro en los recursos escogidos	23
2.2.1 De Perdidos al Río.....	23
2.2.2 Los Tres por Bulerías	25
2.2.3 Jeta.....	26
2.3 Adaptación de recursos al <i>Fingerstyle</i>	27

2.3.1	El rasgado	27
2.3.2	El pulgar y las dos voces	30
2.3.3	El alzapúa	32
Capítulo 3: Trabajo compositivo		34
3.1	Tres temas para la exploración de recursos técnicos.....	34
3.2	"Rosa del jardín" y el rasgado.....	34
3.2.1	Sinopsis	34
3.2.2	Esquema formal.....	34
3.2.2.1	Armonía.....	34
3.2.2.2	Forma e instrumentación.....	36
3.2.3	Líneas de bajo para el recurso de rasgado	39
3.2.3.1	Adaptación de rasgado al ritmo base de tonada	39
3.2.3.2	Desarrollo de la introducción y puente	40
3.2.3.3	Desarrollo de las partes A y B.....	43
3.3	"No será el tiempo" el pulgar y las dos voces	45
3.3.1	Sinopsis	45
3.3.2	Esquema formal.....	45
3.3.2.1	Armonía.....	45
3.3.2.2	Forma e instrumentación.....	47
3.3.3	Líneas de bajo para el recurso del pulgar y las dos voces	51
3.3.3.1	Adaptación de los dedos al ritmo base de albazo	51
3.3.3.2	Desarrollo de la introducción y puente	53

3.3.3.3	Desarrollo de las partes A y B.....	54
3.4	“Flor del viento” y el alzapúa	57
3.4.1	Sinopsis.....	57
3.4.2	Esquema formal.....	57
3.4.2.1	Armonía.....	57
3.4.2.2	Forma e instrumentación.....	58
3.4.3	Línea de bajo para el recurso de alzapúa.....	64
3.4.3.1	Adaptación de alzapúa al ritmo base de albazo.....	64
3.4.3.2	Desarrollo de la introducción y el puente	65
3.4.3.3	Desarrollo de las partes A y B.....	67
	CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	69
	Referencias	71
	ANEXOS	75

Introducción

Influenciado por el jazz y el flamenco, Carles Benavent es un bajista español que ha trascendido en el tiempo. Desde sus agrupaciones iniciales en la década de 1970 ha desarrollado un lenguaje y sonido especial en su forma de interpretar el bajo eléctrico. Su contribución con músicos de talla mundial lo ha llevado a adquirir una vasta experiencia y control técnico de su instrumento (del Mar, www.carlesbenavent.info, s.f.).

El estilo de interpretación de Benavent está influenciado por guitarristas famosos como; Eric Clapton, BB King y Jimmy Hendrix. La forma autodidacta de estudiar su instrumento lo llevó a realizar varias transcripciones de estos guitarristas. Además, gracias a su acercamiento a la guitarra creó su propia forma de usar el plectro para producir su sonido (Lindsay, 2013).

Su amistad con el renombrado intérprete de la flauta flamenca Jorge Pardo lo llevó a formar parte del sexteto de Paco de Lucía. Es posible afirmar que gracias a la influencia de Paco de Lucía Benavent llega a explorar en gran escala el estilo flamenco y con esta exploración y libertad llega a adoptar técnicas de la guitarra flamenca. Tanto los grupos de jazz en los que ha formado parte como las colaboraciones con gigantes como Chick Corea y Miles Davis lo llevan a ser un exponente digno de análisis en el bajo (Minder, 2014).

Su vida artística lo ha llevado a fusionar dos estilos de música y crear sus propias composiciones. El jazz y el flamenco son estilos que se pueden escuchar en sus discos de estudio al igual que en las grabaciones de sus presentaciones en vivo. Es irrefutable que el flamenco es una de sus influencias más claras y de este género musical nacen los recursos técnicos que serán una parte crucial para la composición de obras musicales en este trabajo.

Carles Benavent es una influencia del autor de este trabajo y tres de sus conceptos para tocar el bajo se han tomado como recursos técnicos para desarrollar esta investigación.

Con el fin de componer tres obras musicales inéditas para el desarrollo del bajo eléctrico como un instrumento melódico, se utiliza como referencia entrevistas realizadas al artista y videos académicos de clases en donde explica su manera de tocar el bajo eléctrico. Así también, para tomar pequeños pasajes en donde se evidencie el empleo de los tres recursos técnicos en un escenario real de interpretación, se ha utilizado el disco titulado "El concierto de Sevilla". El mismo, ha sido grabado en vivo en el Teatro Central de Sevilla el 17 y 18 de diciembre de 1999 (Benavent, 1999).

Adicionalmente, se utilizó anotaciones y ejemplos de Carles Benavent en su clase magistral, al igual que, el libro Flamenco Guitar Method de Gerhard Graf-Martinez para fundamentar y adaptar los recursos técnicos a la forma *fingerstyle* de tocar el bajo eléctrico de cinco cuerdas.

Todos los recursos encontrados e implementados en esta investigación tienen el fin de cumplir con lo siguiente:

Primero, el objetivo principal es componer tres temas para bajo y pequeño ensamble basados en tres recursos técnicos de Carles Benavent en el disco "El concierto de Sevilla" adaptados al *fingerstyle*, aplicados a un recital final.

Segundo, el cumplimiento de objetivos específicos de; elaborar un marco referencial de Carles Benavent, registrar el uso del plectro en pasajes melódicos y adaptarlos al *fingerstyle* y aplicar los recursos técnicos adaptados al *fingerstyle* en tres composiciones inéditas para bajo y pequeño ensamble que serán interpretadas en un recital final.

Capítulo 1: Marco referencial de Carles Benavent

1.1 Biografía

Es relevante analizar la biografía de Benavent porque es una base para conocer el origen de su técnica y forma de manipular el instrumento. Ayudará mucho la información proporcionada en este punto para entender sus influencias y como estas se enlazan en su musicalidad. Con el motivo de analizar recursos técnicos del bajista español se ha indagado y registrado la biografía de la página web del mismo. También, se ha tomado como referencia entrevistas archivadas en la revista bajos y bajistas, en donde el artista ha estado presente (López & Jover, s.f.). Además, se utilizará la recopilación de entrevistas brindadas a Allaboutjazz.com e Inter-jazz, sitios en los que se entrevista artistas de calidad mundial.

La persona encargada de la redacción de la biografía y textos en la página web del artista es Lorena Del Mar (del Mar, 2012). Asimismo, la información proporcionada en la página International Jazz Productions es autoría de Jordi Suñol, productor independiente que ha trabajado con músicos como Duke Ellington, Oscar Peterson, Count Basie, entre otros (International jazz productions, s.f.). También, Bruce Lindsay, un escritor para la página All about jazz, redacta una entrevista a Carles Benavent y el lutier de sus bajos actuales Jerzy Drozd (Lindsay, 2013). Estos autores en sus páginas web proveen información verosímil, proveniente de Carles Benavent, y valiosa para el desarrollo de lo redactado a continuación.

Así como cada estilo de música tiene a un representante de indudable talento y técnica, el Flamenco tiene a Carles Benavent. Su fluidez en el instrumento lo ha llevado a ser un gran representante del bajo eléctrico. Benavent nace en Barcelona en 1954. A los 13 años empezó a aprender el bajo eléctrico con la idea de que el bajo sería más fácil de tocar que la guitarra por el hecho de tener tan solo cuatro cuerdas. Esta fue la razón por la cual el bajo fue su instrumento de elección y en vez de fijarse en bajistas empezó copiando la forma de tocar de músicos como Eric Clapton y Jimi Hendrix (Lindsay, 2013, p.1).

A una temprana edad, de 13 a 14 años, comenzó con el Blues y continuó aprendiendo diferentes estilos. Su forma autodidacta de aprendizaje lo acerca más a producir el sonido del instrumento como si fuese un guitarrista. Su técnica se basa en el uso de un plectro y dedos de la mano derecha. Su mano izquierda se dedica a implementar acordes y patrones de notas individuales en una forma similar a los guitarristas. Sin embargo, hubo un bajista que impactó su vida, escuchando al grupo Weather Report conoció a Jaco Pastorius que lo impulsó a tocar el bajo sin trastes (Lindsay, 2013, p.1).

En el barrio de Poble Sec a los 13 años formó su primer grupo llamado, *Crack* en 1968. Este mismo grupo llegó a transformarse en Máquina en el año de 1970 y dos años después grabaron su primer disco llamado Diábolo. En 1975 junto a Joan Albert Amargós fundó Música Urbana, grupo de jazz-fusión con el que continuó su carrera como bajista y por el que Jorge Pardo y Rubem Dantas lo conocieron para referirlo a Paco de Lucía en el futuro. A finales de los 70 continuó tocando con varias agrupaciones de España y su nombre se dio a conocer con destacados músicos del ámbito jazzístico español (Del Mar, s.f. párr. 1-3, y Jam session, 2006).

El inicio de su inmensa producción discográfica e inmersión en el flamenco comienza con su entrada al grupo de Paco de Lucía en 1980. Su colaboración con este artista duró más de 20 años. Este fue el sexteto en donde viajaría de gira por el mundo con grandes músicos como Jorge Pardo, Rubem Dantas y Ramón de Algeciras, entre otros. Su desarrollo y técnica en el instrumento también lo llevó a tocar con la leyenda flamenca Camarón de la Isla (Del Mar, s.f., párr. 4-5).

Gracias a su participación con Paco de Lucía su relación con Chick Corea comenzó. Benavent tuvo la oportunidad de tocar un tema con Corea mientras estaba de gira con de Lucía en Japón. El pianista llamaría un año después a de Lucía para contratar a Benavent y juntos grabaron su primer disco, Touchstone (Stretch Records, 1982) y el siguiente año grabaron el segundo, Again and Again (Lindsay, 2013, p.1 y Del Mar, s.f., párr. 6).

A lo largo de su carrera Benavent ha compartido escenario, recibido galardones, y grabado con grandes artistas. Su biografía nos ayuda a adentrarnos en la investigación con entendimiento de los hechos que llevaron a este artista a crear la técnica que usa y su forma tan única de interpretar la música.

1.1.1 Discografía como solista

Desde muy joven Benavent tiene la inquietud de crear líneas melódicas y también tocarlas a contrapunto con respecto a la melodía. Su trabajo en el flamenco ha sido poder acercar el bajo a la guitarra y convertirlo en una prolongación de esta. Aquella fue la idea existente cuando el bajista tocaba con Paco de Lucía. De dicha experiencia Benavent llegó a tener un concepto diferente al de un bajista convencional (Jam session, 2006, párr. 25).

Después de una vasta trayectoria musical con varias agrupaciones y músicos de calidad mundial, su concepto de tocar el instrumento le ha permitido grabar siete álbumes solistas de su autoría que se presentan en la tabla a continuación.

Tabla 1. Discografía de álbumes solistas de Carles Benavent

Nº	Album	Año	Sello
1	Carles Benavent	1983	Nuevos Medios
2	Peaches with salt	1985	Frog Records
3	Agüita que corre	1995	Nuevos Medios
4	Fénix	1997	Nuevos Medios
5	Aigua	2001	Nuevos Medios
6	Quartet	2009	Bebyne Records
7	Un, dos, tres...	2011	Bebyne Records

Nota: Proporciona el número, año en que fueron grabados, y el sello de la disquera de los álbumes solistas de Benavent.

Sus álbumes como solista dan una referencia de como Benavent usa el bajo como un instrumento melódico, armónico, y rítmico dentro de sus composiciones.

1.2 Instrumento actual

Es imperativo conocer el instrumento que actualmente usa el artista, esto nos servirá de referencia para entender más el empleo de la técnica que pone en práctica. A demás, esta información será de suma importancia para ecualizar el instrumento que se usará para adaptar los recursos investigados en este trabajo.

Carles Benavent actualmente toca un bajo llamado Barcelona, el cual fue especialmente creado para él por el lutier español Jerzy Drozd. Este bajo fue estrenado en el 44avo festival de jazz de Barcelona (del Mar, s.f., párr. 3).



Figura 1. Bajo Jerzy Drozd, Barcelona. Tomado de: (del Mar, s.f.)

Visualmente se puede apreciar que el bajo de Benavent es de cinco cuerdas. Sin embargo, la mayoría de bajos de este tipo tienen la posibilidad de afinar la cuerda más baja a un Si, pero el de Benavent está afinado como un bajo de cuatro cuerdas (Mi, La, Re, Sol) más una cuerda aguda que está afinada a un Do. Esto le permite acercarse a un bajo piccolo y también alcanzar dos octavas en una sola posición de la mano izquierda, ya que el mástil es más corto que los bajos estándar (Lindsay, 2013, p.2).

Benavent solía tocar bajos *fretless* (sin trastes), pero al empezar a usar bajos de cinco cuerdas empezó a tocar bajos con trastes porque le facilitaba la afinación. Los trastes de su bajo actual también son diferentes a los estándares de los instrumentos regulares porque no son trastes de bajo sino de mandolina. Esta modificación al instrumento le permite tener la precisión de un bajo con trastes y

el sonido fluido y flexible de un bajo *fretless*. Finalmente, otra modificación a este instrumento es el ancho del mástil. Esta medida es la de un bajo de cuatro cuerdas, esto significa que la distancia existente entre las cuerdas es menor y le resulta más fácil tocar pasajes rápidos (Lindsay, 2013, p.2).

El instrumento descrito en esta sección es muy dinámico. Este aspecto es muy importante para la composición de las obras en esta investigación ya que Benavent confirma que la dinámica es crucial para el flamenco. El artista describe al flamenco como música muy emotiva, en donde se toca algo muy piano y ligero, pero de repente se suele tocar algo muy *forte* también. Su instrumento facilita la posibilidad de tocar de esta manera, por ende, esto es algo que se tomará en cuenta en la parte compositiva de esta investigación (Lindsay, 2013, p.2).

Entender el diseño del instrumento que Benavent emplea para crear música es importante para el estudio de su técnica y poder transferirla al *fingerstyle*. Asimismo, es útil estar informados de su registro para poder tomarlo como un punto de partida en la transcripción de recursos y composiciones para un bajo melódico y no convencional. También, será de ayuda conocer y analizar el sonido que produce el artista para poder adaptar el *fingerstyle* a sus acentos y matices, ya que estos son de un gran valor en la música que toca.

1.3 Músicos influyentes

Con respecto a las entrevistas que se han hecho al artista en la revista Bajos y bajistas, All about jazz, y la escuela de música Jam session de Barcelona, se puede decir que los primeros músicos que influyeron a Benavent a los 13 años de edad fueron Eric Clapton, BB King, y Jimi Hendrix (Jam session, 2006; Lindsay, 2013 y López & Jover, s.f.). Su afición por copiar a los bajistas no era tan grande como su afición por tocar los solos de los guitarristas mencionados anteriormente. Sin embargo, hubo un bajista que tuvo impacto en su forma de tocar, aquel fue Jaco Pastorius (Lindsay, 2013, p.1 y López & Jover, s.f.). Una breve descripción biográfica de estos músicos será expuesta a continuación para un entendimiento más profundo de lo que llevó a Benavent a emprender su camino en el bajo eléctrico, el plectro, y la música.

Eric Patrick Clapton es un guitarrista inglés nacido el 30 de mayo de 1945. Fue criado en un ambiente musical y llegó a tocar la guitarra gracias a la influencia del Blues de Freddie King, B.B. King, Muddy Waters, Buddy Guy, entre otros. Perteneció a varias agrupaciones musicales como; The Yardbirds en 1963, Bluesbreakers en 1965, y Cream en 1966. Su estatus de superestrella lo consiguió en la banda Cream, la cual solo duró dos años. Sin embargo, esos años bastaron para catalogarlos como una de las bandas de rock más influyentes de la era moderna. (Wnek, s.f.)

Riley B. King, conocido mundialmente como B.B. King, ha sido conocido por más de mitad de siglo como el rey de la guitarra Blues. Sus grabaciones datan desde 1940 y tiene más de cincuenta discos, con varios ya considerados clásicos. Nació en una plantación el 16 de septiembre de 1925 en Itta Bena, Mississippi, Estados Unidos. Durante los años King desarrolló uno de los estilos guitarrísticos más notables del mundo. Influenciado también por personajes como Blind Lemon Jefferson y T-Bone Walker integró su precisa y compleja técnica de *string bending* (técnica guitarrística en la cual se jala la cuerda para arriba o abajo en el diapasón) y *vibrato* de mano izquierda. Estas dos han sido componentes indispensables en el vocabulario de guitarristas de rock. Cabe añadir que su economía de notas y forma de frasear en donde cada nota es importante, ha sido un modelo para músicos desde Eric Clapton, George Harrison hasta Jeff Beck (Universal Music Group, s.f.).

James Marshall Hendrix, es un guitarrista norte americano nacido el 27 de noviembre de 1942, mundialmente conocido por ser el pionero de las posibilidades explosivas de la guitarra eléctrica. Tubo un estilo innovador y creó una nueva forma musical con su manera de combinar el Fuzz (efecto que altera el sonido de la guitarra), la retroalimentación, y la distorsión controlada. Generó una gran colección de canciones en el transcurso de su corta carrera y su música adoptó influencias del blues, rock, R&B, jazz, y baladas. Es considerado uno de los más populares personajes de la historia del rock. (Experience Hendrix, L.L.C., s.f.)

Es evidente que de estas influencias es de donde Benavent saca su forma de tocar. El blues es una gran parte de su formación, y los músicos antes nombrados son grandes exponentes de este estilo de música. El trabajo de transcripción de la música de estos artistas se puede apreciar en la forma en que Benavent toca. También, el uso de sus efectos y pedales en su música se puede dar a partir de su afición a Hendrix y el bajista Jaco Pastorius al que se investigará a continuación.

1.3.1 Jaco Pastorius

El personaje principal que impresionó a Benavent para empezar a tocar el bajo *fretless* fue John Francis Pastorius III (Lindsay, 2013). Nació el 1 de diciembre de 1951, en Norristown, Pennsylvania, Estados Unidos. Pastorius empezó tocando la batería, pero debido a una rotura en su muñeca a los 15 años cambió al bajo eléctrico. Con un oído muy afilado, fuerte percepción del tempo, e innata musicalidad llegó a ser el mejor bajista del sur de Florida con tan solo 16 años. A los 17 años fue el mejor bajista de todo el estado de Florida y así empezaría su gran trayectoria musical como bajista. (Jisi, Milkowski, Bradman, & Shiraki, 2008, pág. 46)

Según el bajista Bob Bobbing, amigo cercano de Pastorius, el desarrollo temprano del legendario Jaco se podría basar en tres peldaños importantes en su vida. Principalmente, su experimentación con técnicas de *muting* (apagar la nota con el contacto de alguna parte de la mano con la cuerda de un instrumento), que le permitirían desarrollar su gran talento al tocar notas con *staccato*. Su inspiración para explorar estas técnicas tuvo lugar en 1967 al ver al bajista Carlos Garcia tocar en el establecimiento She Lounge en la ciudad de Fort Lauderdale, Florida. Seguidamente, el uso de armónicos es otra técnica que Pastorius desarrolló en su forma de tocar el instrumento. El artista exploró armónicos de cuerda abierta, pero también llegaría a usar armónicos falsos (armónicos que no son usuales de cuerda abierta, pero creados de otra manera mediante el uso de la mano derecha). Finalmente, su voz en el instrumento se consolida cuando empezó a usar el amplificador de bajo Acoustic 360. Con este amplificador Pastorius obtuvo su característico sonido en frecuencias agudas,

claridad, y el *overdrive* (una forma de procesar la señal de audio que aumenta la ganancia y produce un sonido distorsionado) que necesitaba. Junto con un Fender Jazz Bass, cuerdas Rotosound, y el Acoustic 360, pudo tocar acordes y proyectar su sonido muy bien. (Jisi, Milkowski, Bradman, & Shiraki, 2008, pág. 46)

Su rapidez, agilidad, acordes, forma de improvisar, armónicos sin precedentes, todos usados con un tempo impecable, pusieron a Pastorius al frente del arte de tocar el bajo eléctrico. Su misteriosa e increíble forma de tocar ha inspirado a un sinnúmero de bajistas, entre ellos a Carles Benavent. (Jisi, Milkowski, Bradman, & Shiraki, 2008, pág. 46)

Es oportuno decir que este artista ha sido una gran influencia que se puede escuchar en la forma de tocar de Benavent. En la próxima figura se puede observar un ejercicio que Benavent presentó en una clase magistral a sus alumnos y fanáticos.



Figura 2. Presenta ejercicio basado en Jaco Pastorius escrito por Carles Benavent. Tomado de: (*Jam session*, 2006)

En el ejercicio presentado anteriormente podemos observar la influencia de Pastorius en Benavent. El detalle al uso del plectro es de suma importancia para el bajista, ya que estas son sus propias anotaciones de como él emplea el uso del plectro en los ejercicios presentes.

1.3.2 Paco de Lucía

En 1980 Benavent formó parte del grupo de Paco de Lucía. En sus inicios siempre imitó a guitarristas y continuó haciéndolo hasta con De Lucía. El tener el bajo más cerca de los guitarristas lo ayudo a complementar el registro de la guitarra y desarrollar recursos técnicos basados en el flamenco. En una pequeña clase dada por Benavent a Todobajos TV, y registrada en video, se puede corroborar que el bajista ha sido influenciado por el guitarrista Paco de Lucía y ha utilizado el flamenco para ampliar su técnica en el bajo (Todobajos TV, 2011). En los siguientes párrafos se detallará una pequeña referencia de Paco de Lucía para adentrarnos más en el entendimiento de la técnica del bajista.

Sin duda una figura importante para la música e influencia para varios, de Lucía es reconocido por innovar en el flamenco, pero según él, respetando la esencia, lo antiguo, lo válido en este género. El artista cambió el rumbo de la guitarra flamenca, profundizó en su tradición y también exploró con diferentes estilos de música (Jarque, 2004).

Paco de Lucía se estableció como un artista destacado en el flamenco en las décadas de 1960 y 1970 al asociarse con el cantante Camarón de la Isla, al que se le atribuye haber revivido y revolucionado el flamenco en España. Esta relación dio como resultado 10 discos que son un tanto de flamenco clásico y una fusión de rock y pop (Minder, 2014). Junto a Camarón de la Isla marcaron un antes y un después en el mundo del flamenco (Jarque, 2004).

Se puede decir que gracias a la influencia de Paco de Lucía Benavent pudo explorar ampliamente en el estilo flamenco y adoptar técnicas de la guitarra. Desde la década de 1980, De Lucía incorporó varios instrumentos que son catalogados como nuevos o extraños al flamenco. Con su agrupación el artista revolucionó el sonido de este género añadiendo a su formato un cajón peruano,

saxofón, flauta, armónica cromática, y el bajo fretless. La técnica de Paco de Lucía nace de las técnicas flamencas de rasgueos, pasajes de notas muy articuladas, fraseo con suspenso, y lo que más destaca es un volátil sentido de dinámica y drama. A parte de expandir las barreras del estilo a nuevos ritmos, armonía, e instrumentos, su música siempre contuvo la esencia del flamenco (Minder, 2014).

Descendiente de la escuela guitarrística de Niño Ricardo y Sabicas, De Lucía explica en una entrevista la búsqueda de identidad que cada artista hoy en día tiene. El artista explica que en el flamenco siempre ha habido un maestro que ha marcado: en el cante, el baile y el toque. También, menciona que en tiempos pasados los músicos copiaban literalmente lo que hacían otros, pero la generación de ahora solo toma los conceptos y hacen su propia música. Finaliza su opinión respondiendo que lo que hay ahora es influencias porque cada uno busca su propia identidad (Jarque, 2004).

En consecuencia, irrefutablemente Paco de Lucía es una gran influencia en la vida de Carles Benavent y en esta investigación. El fruto de este trabajo es justamente lo expresado por De Lucía en la siguiente cita textual tomada de una entrevista del diario español, El País.

Pues sí. Aunque yo siempre he visto que, cuanto más técnica tengas, te resulta más fácil poder expresarte. Si te falta técnica, pierdes libertad para crear. Hay que tener suficiente dominio técnico para poder olvidarte de ello. Ahí es cuando puedes empezar a expresarte (Jarque, 2004, párr. 11).

Se busca tomar los conceptos de la guitarra flamenca, puestos en práctica por Benavent, y crear obras con una identidad distinta al provenir de estos. Los conceptos ayudarán al dominio de la técnica en el bajo eléctrico para una mayor libertad de creación.

1.4 El Flamenco

La historia de Carles Benavent en el mundo del flamenco nace cuando recibe una llamada de Paco de Lucía para formar parte de su sexteto, en el que trabajaría con nuevos conceptos de expresión que llegaron a ser fundamentales

para lo que es ahora el grupo flamenco (La Voz de Galicia, 2016). En este conjunto de experimentación musical Benavent se da cuenta que este es su camino a seguir y en el cual hay mucho trabajo para innovar y desarrollar (Salamanca, 2018).

Benavent asegura que la vida lo llevó a la fusión de jazz y flamenco y sin duda, una de las más grandes influencias en la música del artista es el flamenco. Una sugerencia del bajista, es que el flamenco, el funk, y el jazz tienen cosas en común y el aprendizaje de una sirve para la otra. El bajista aconseja no temer al aprendizaje de técnicas del flamenco por pensar en desfasarse del camino a seguir de cada individuo, sino al contrario, se ganará una riqueza para tocar cualquier tipo de música existente en el mundo (Todobajos TV, 2011). Este consejo refuerza el objetivo principal de esta investigación y fundamenta la búsqueda de nuevas formas de explorar la técnica del bajo para crear obras originales.

1.4.1 Precedencia del flamenco

En el libro Guía del Flamenco, Luis López Ruiz, miembro de la cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera (Cádiz), cuenta que la vinculación de los gitanos al flamenco es total. De ahí que, cualquier análisis que quiera hacerse acerca del flamenco debe implicar información acerca del pueblo gitano para poder entender el misterioso mundo del flamenco (López Ruiz, 2016). En los párrafos a continuación desarrollaremos una pequeña reseña del flamenco y su precedencia.

Los gitanos proceden del norte de la India, de la zona que se llama hoy Pakistán. Por lo tanto, no son egipcianos como mantenían las creencias antiguas. En el siglo IX inician un éxodo masivo a causa de ser sometidos por invasores, pues esta nunca se adornó como una raza de virtudes guerreras. La opinión general de su camino fue salir desde lo que ahora es Pakistán y atravesar Afganistán, Persia (hoy Irán), Armenia, bordear el mar Negro, Turquía y toda la franja sur de Europa con incursiones hacia el centro para terminar con derivaciones hacia los países nórdicos, Gran Bretaña y España. (López Ruiz, 2016, pág. 7)

Un documento del rey Alfonso V, que data de 1425, prueba que los gitanos entran en España cuando se cumple el primer cuarto del siglo XV. Así también, otro documento informa que llegaron a Andalucía, concretamente a Jaén, en 1462. Allí encontraron un ambiente adecuado para asentarse y la razón principal fue la idiosincrasia de los andaluces. Andalucía había padecido numerosas invasiones durante siglos, pero se había beneficiado de estas convirtiéndose en crisol de culturas. Este espíritu abierto de los andaluces es el que acoge al pueblo de los gitanos y se produce una profunda simbiosis. Aquí surgen los primeros cantes flamencos, el flamenco no es un producto natural de los gitanos sino es el fruto de la mezcla que ocurrió en sectores de Andalucía entre gitanos y el folclore andaluz de viejísimas resonancias orientales (López Ruiz, 2016, págs. 8-9). En la figura a continuación se enmarca con un círculo la gran zona de desarrollo del flamenco más auténtico y gitano.



Figura 3. Zona de desarrollo del flamenco. Tomado de: (López Ruiz, 2016, pág. 21)

El flamenco más o menos estructurado como se lo conoce hoy, se manifiesta en el último tercio del siglo XVIII. Una de las primeras referencias literarias aparece en 1847 en el libro de Serafín Estébanez Calderón, Escenas andaluzas. Estas no pueden considerarse las primeras, pero son las referencias existentes hasta ahora. El flamenco a pesar de todas sus apariencias de arte arcaico, sólo tiene, poco más de dos siglos de existencia, y se debe considerar que se sabe bastante poco de los primeros cuarenta o cincuenta años. (López Ruiz, 2016, pág. 10)

Sin duda, el flamenco ha contribuido en gran parte a la forma en que Benavent se expresa en su instrumento. Sin embargo, cabe decir que Benavent también ha brindado su contribución al género. Con el sexteto de Paco de Lucía y sus contribuciones con artistas flamencos, el bajista ha añadido al género su sonido característico de bajo fretless, al igual que la introducción de pedales de delay, chorus, y octavadores. En un principio una parte de puristas flamencos rechazaban su participación en el género, pero el ímpetu por la exploración e innovación lo ha catalogado ahora como un exponente de una técnica digna de analizar.

La necesidad de explorar y crear es la causante principal de la investigación presentada. Con un acercamiento a la técnica del bajista, se buscará adaptar sus recursos a los dedos de la mano derecha para crear temas inéditos posteriormente. Cabe señalar, que estos recursos están principalmente ligados a la técnica guitarrística flamenca. A continuación, se expondrá la rama del flamenco llamada comúnmente "el toque", la cual tomaremos como base para la adaptación de recursos en el próximo capítulo.

1.4.2 El toque y la guitarra flamenca

Carles Benavent explica explícitamente que en un principio su manera de aprender el instrumento fue de la técnica de guitarra. Después, al formar parte del mundo flamenco también llegó a copiar a Paco de Lucía y adaptar lo que encuentra en la guitarra flamenca al bajo eléctrico (Todobajos TV, 2011). Es relevante entonces adentrarse en una breve explicación de la guitarra flamenca y las técnicas que serán analizadas posteriormente.

Los tres pilares fundamentales del flamenco son: el cante, el baile y el toque. La que compete a la presente investigación es la última mencionada anteriormente. El toque significa la acción de tocar la guitarra. Este instrumento se empareja al cante en el transcurso del siglo XX. Existen opiniones distintas en cuanto al origen de la guitarra, pero sea cual fuere su origen, a España llega por parte de los romanos y los árabes. La diversidad de procedencia de este instrumento da origen a que esta sea rasgada y punteada (López Ruiz, 2016, págs. 61-62).

La técnica que se pone en práctica por el artista flamenco es muy diferente a la de un artista clásico. Varían desde como sostienen su instrumento hasta la utilización de aditamentos muy particulares del flamenco que no se usan en la guitarra clásica. Elementos usados por los guitarristas flamencos son: el uso de la cejilla (puente móvil que se ajusta transversalmente en el mástil de la guitarra), las falsetas (variaciones personales que un guitarrista intercala modificando e enriqueciendo la melodía), rasgueos, punteados y trémolos (López Ruiz, 2016, pág. 64)

Benavent ha implementado varias técnicas de la guitarra flamenca a la forma de tocar el bajo. En los próximos capítulos se usarán recursos empleados por el artista y se los adaptara al uso de la mano derecha sin plectro. A su vez, esta adaptación y exploración dará fruto a la composición de temas inéditos para la exploración del bajo eléctrico como un instrumento rítmico- melódico.

Capítulo 2: Adaptación de recursos técnicos.

2.1 Identificación de recursos

En el presente capítulo de esta investigación se busca identificar, catalogar y adaptar a *fingerstyle* los recursos que Carles Benavent emplea para tocar su instrumento. Primero, se registrarán transcripciones de pasajes y frases en las que el bajista emplea rasgados provenientes de la guitarra para acompañar a la melodía. También, se anotarán frases de alzapúa y el uso del pulgar, que son provenientes de la técnica guitarrística flamenca, y finalmente, se adaptarán los recursos identificados al uso de los dedos de la mano derecha. Estos recursos podrán ser escuchados en el disco "El concierto de Sevilla". El álbum es una grabación del concierto de Carles Benavent, Jorge Pardo y Tino Di Geraldo, en el teatro central de Sevilla el 17 y 18 de diciembre de 1999.

2.1.1 Rasgado

Ya sea en las danzas latinoamericanas como en el género del flamenco, los rasgueos tienen un tradicional espectro. El rasgado es producido por un golpe brusco de los dedos de la mano derecha en las cuerdas de un instrumento. Los sonidos que crean un rasgado se escuchan de manera simultánea y pueden producirse por la implementación de uno o más dedos. La escritura de este recurso tan solo se aproxima a la realidad. Su notación real es muy compleja y generalmente se escriben los acordes completos y se simboliza el ataque mediante flechas rectas que indican su dirección. Los intérpretes son los que determinan la ejecución según el referente estilístico del tema (Rodríguez, 2015, págs. 49-50). El análisis de dirección y uso del plectro en el rasgado compete a una parte distinta de este capítulo, por lo cual en las transcripciones a continuación solo se resaltará el uso de estos recursos para poder registrarlos y catalogarlos.

En la figura 4 a continuación consta el primer pasaje en esta sección. Este se transcribió de la pista número 6 del álbum "El concierto de Sevilla" en el tema denominado "De Perdidos al Río". En esta pista se ha registrado con un cuadro de color azul, el rasgado que emplea Benavent con el plectro en la introducción del tema. La línea es transcrita desde el segundo 0:00 a 0:15.

The image shows a musical score for a piece titled "De Perdidos al Rio". It is written for a Bass (Bajo) in 4/4 time, with a tempo of 134 beats per minute. The score consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has four measures, starting with a measure number '5'. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The notation features a mix of eighth and sixteenth notes in the treble clef, and rests and eighth notes in the bass clef. Several chords, primarily dyads and triads, are highlighted with blue rectangular boxes, illustrating the 'rasgado' (strummed) technique described in the text.

Figura 4. Introducción del tema "De Perdidos al Rio".

Una parte fundamental de la forma de tocar del artista es su forma de usar y rasgar acordes con similitud a la de un guitarrista. En la figura anterior es posible observar cómo rasga acordes compuestos de dos y tres notas que son tocadas al mismo tiempo con un solo ataque. Estos son usados de una manera muy rítmica y melódica, aunque a veces, también usa el rasgado como un cierre de frase o un remate rítmico, que se puede escuchar y apreciar en el último compás de la figura.

En el siguiente ejemplo se puede escuchar un rasgado muy rítmico y que forma parte de su tema de bulería, se llama "Los Tres por Bulerías". Se lo puede encontrar en el mismo disco, como la pista final. La frase a continuación ha sido transcrita en el minuto 1:24 y se repite hasta el 1:35.

The image shows a musical score for a piece titled "Los Tres por Bulerías". It is written for Bass Guitar in 3/4 time, with a tempo of 232 beats per minute. The score consists of a single system of music with four measures. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The notation features dotted eighth notes in the bass clef, illustrating the 'rasgado' (strummed) technique described in the text.

Figura 5. Transcripción de la frase del tema "Los Tres por Bulerías".

Como es posible observar en la transcripción de la frase anteriormente expuesta, el artista usa un motivo por octavas, en donde todas son rasgadas por el plectro y crean un motivo rítmico que ayuda al desarrollo del tema de este disco. Este

recurso usado por el artista puede ser explorado en la parte de composición en el tercer capítulo, ya que hay la posibilidad de usarlo como un recurso rítmico-melódico, como se lo ha podido apreciar anteriormente.

2.1.2 El pulgar y las dos voces

El uso del pulgar en el toque es un recurso crucial de la técnica guitarrística de este género. Los guitarristas flamencos empezaron a usar su pulgar cuando se les hizo necesario tocar escalas y melodías. Este recurso llegó a ser tan importante que dio paso a nuevas técnicas como el ayudado, la horquilla, y una muy característica del flamenco, el alzapúa (Graf- Martinez, 2002).

Si bien es cierto que en la música clásica el pulgar no es usado exhaustivamente como en el flamenco, es oportuno decir que el flamenco ha tomado el recurso de las dos voces del otro estilo. En este recurso el pulgar es libre de interpretar una melodía en los bordones de la guitarra, y los demás dedos pueden ser utilizados para tocar simultáneamente en las triples otra melodía diferente y armonizada. El uso de las dos voces es complejo, pero puede ser un recurso útil en la composición (Rioja, 2017, págs. 85-86)

En la próxima frase del tema "Los Tres por Bulerías", podemos observar como Benavent usa el concepto del pulgar para crear una línea melódica en el segundo 0:20 de la obra.

The image shows a musical score for Bass Guitar in 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 232. The score consists of six measures. The first measure starts with a blue circle around the bass note. The second measure has a blue circle around the bass note and a green circle around the first note of the melodic line. The third measure has a blue circle around the bass note and a green circle around the first note of the melodic line. The fourth measure has a blue circle around the bass note and a green circle around the first note of the melodic line. The fifth measure has a blue circle around the bass note and a green circle around the first note of the melodic line. The sixth measure has a blue circle around the bass note and a green circle around the first note of the melodic line. The notation includes a tempo marking of quarter note = 232 and an 'armónico' marking at the end.

Figura 6. Transcripción de frase con uso de pulgar del tema "Los Tres por Bulerías".

En la figura 6 registrada anteriormente, podemos ver en círculos azules la línea de bajo principal que resuelve a la nota "Re" del penúltimo compás. Por otro lado, podemos observar en verde, cómo simultáneamente se resalta la misma línea con la ayuda de una bordadura (una o más notas que rodean a la nota principal de una frase, por grados conjuntos o cromáticamente) Como si el artista crease

una frase en el registro bajo y otra línea que la acompaña en el registro agudo, similar a la forma en la que la guitarra flamenca emplea el pulgar.

Además de utilizar el recurso anterior, Benavent también emplea los acordes utilizando el mismo concepto, lo podemos corroborar en la siguiente figura. La próxima frase es tomada del tema "Michelle" en el minuto 2:21.

Bass Guitar

♩ = 180

Figura 7. Transcripción de frase pulgar con acordes del tema "Michelle".

En la figura 7, enmarcado con círculos azules se muestra una línea melódica descendente que resuelve a la nota "La" del último compás, y a la par, se mantiene un pedal rítmico- melódico con un acorde formado de una nota aguda y una grave, enmarcadas en verde. Como se ha podido observar en este ejemplo Benavent utiliza el concepto de las dos voces y a su vez también emplea acordes que pueden formar un pedal. En la próxima figura tomada del tema "San Juan" en el minuto 6:35 podemos observar el uso de pedal en el pulgar.

Bajo

♩ = 201

Figura 8. Transcripción del uso pedal con pulgar en el tema "San Juan".

En el concepto de las dos voces, el bajista también desarrolla pedales en la línea de bajo que corresponde al pulgar. Como se puede ver en la figura 8 expuesta

anteriormente, La línea principal en la clave de sol, es acompañada por una nota que ataca en el primer tiempo del compás a forma de pedal y enmarcada de color verde.

Como resultado de haber aprendido a tocar este instrumento como una guitarra, Benavent ha desarrollado su técnica en base a la copia de los guitarristas con los que ha tocado y admirado. La esencia del flamenco se la puede percibir en sus composiciones y también se la puede observar en las transcripciones registradas anteriormente.

2.1.3 El alzapúa

La definición del recurso presentado en esta sección es tomada de la revista de música clásica y reflexión musical, Sinfonía Virtual. Se ha indagado y encontrado un artículo en dónde se expone información sobre la historia de la guitarra flamenca y sus técnicas interpretativas. Dicho artículo es redactado por el investigador flamenco, Eusebio Rioja.

En el recurso presente domina el uso del pulgar. Esta técnica hace referencia al uso de la púa en los instrumentos de plectro. La misma consiste en emplear el pulgar de forma que la yema del dedo pulsa hacia abajo un bordón de la guitarra e inmediatamente vuelve a pulsarlo hacia arriba con la uña. De esta forma se da un efecto de repetición en el sonido, con potencia y doble matiz, dulce, hacia abajo y brillante hacia arriba (Rioja, 2017, págs. 87- 88)

Este al igual que muchos recursos más, han sido adaptados por Benavent a su estilo de tocar. En una clase magistral el bajista proporcionó una serie de ejercicios técnicos y entre ellos un ejercicio en donde se puede observar cómo él acopla el concepto de alzapúa al bajo eléctrico. El artista ha intentado reproducir los sonidos creados con esta técnica por parte de los guitarristas flamencos y en la próxima figura se podrá apreciar una serie de variaciones escritas por el bajista para demostrar el uso de esta técnica.

- ARSA PUA -
Carles Benavent

75 608

Figura 9. Ejercicios de alzapúa escritos por Carles Benavent. Tomado de: (*Jam session, 2006*)

En las variaciones de la figura 9, se puede ver el uso del plectro y como Benavent lo alterna en las diferentes figuras musicales. Esta es una serie de ejercicios que brindan una manera de estudiar y aplicar el alzapúa en el bajo eléctrico. Sin embargo, también se muestra próximamente un ejemplo transcrito de un concepto más musical que el de un ejercicio. En el tema llamado "Jeta" se puede escuchar la siguiente frase en el minuto 2:39.

Bass Guitar

$\text{♩} = 189$

Figura 10. Transcripción de frase con alzapúa del tema "Jeta".

En la figura 10, es posible observar el uso del alzapúa en una situación totalmente musical, ya que este fragmento es tomado del disco de un concierto grabado en vivo. En los dos primeros compases podemos ver como se empieza a desarrollar la frase, y en los dos últimos, se puede apreciar en los círculos

azules, como Benavent alterna el plectro entre el registro grave y el agudo. Es posible ver una semejanza entre los ejercicios proporcionados por el artista en la figura 9, con los dos últimos compases de la figura 10. Su motivo empieza por intervalos de octava y continua descendentemente formando un motivo más melódico.

Los recursos presentados en esta sección serán adaptados a los dedos de mano derecha próximamente, pero primero será necesario acercarse a una interpretación de como el bajista pudo haber empleado el plectro al momento de tocar las frases en los fragmentos transcritos.

2.2 Análisis del uso de plectro en los recursos escogidos

Resulta adecuado analizar la forma en la que Benavent usa el plectro al momento de tocar su instrumento por varias razones. Primero, nos brindará una pauta para poder adaptar y acoplar el uso del dedo pulgar en la próxima sección. Adicionalmente, aportará ideas de cómo poder manejar la dirección de rasgueos en los dedos de la mano, de la forma que mejor se acople a los patrones melódicos y rítmicos necesarios para la composición de las obras. Por último, el conocimiento del uso del plectro y sus variaciones con los dedos sobrantes, facilitará ideas para crear motivos compositivos que serán útiles en el desarrollo de los temas en el próximo capítulo.

A continuación, se usará el símbolo (V) similar a la punta de una flecha, para describir la dirección y empleo del plectro, al igual que la letra (P) que diferenciará entre rasgado con plectro y el uso de los dedos restantes de la mano derecha que serán señalados con la letra (D).

2.2.1 De Perdidos al Río

Para poder llegar a un análisis más profundo de la forma en que el artista toca este fragmento se observó también un video de su interpretación en donde se puede observar la dirección y pulso que lleva su mano derecha (Doctorbass, 2014). En la figura 11 presentada a continuación, se puede apreciar la forma en que Benavent emplea el plectro y los dedos restantes de la mano derecha para rasgar los acordes que acompañan a su melodía (Doctorbass, 2014).

The image displays a musical score for the piece "De Perdidos al Río". It consists of two systems of music, each with a guitar part (top staff) and a bass part (bottom staff). The tempo is marked as $\text{♩} = 134$. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The guitar part is marked with various plectrum (P) and finger (D) techniques, along with accents (^) and slurs. The bass part is marked with plectrum (P) techniques. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The score is labeled "Bajo" on the left side.

Figura 11. Análisis del uso del plectro en el tema "De Perdidos al Río".

Al emplear el plectro y sus dedos Benavent se acerca a la técnica guitarrística en este fragmento. En el compás 2, utiliza el plectro descendientemente y al ascender ataca con la yema del dedo anular y medio. Variando su ataque de esta forma, se puede escuchar un timbre más apagado, determinado fundamentalmente por armónicos de frecuencias medias y bajas que se producen cuando la cuerda es atacada por los dedos (Rodríguez, 2015, pág. 25). Al contrario, en el compás 4 su rasgueo es solamente mediante el uso del plectro, el uso de este se asimila al sonido de la uña de los guitarristas flamencos y produce un sonido más rítmico y brillante. En consecuencia, la forma de combinar el plectro y los dedos enriquece la dinámica y la expresividad de la música presentada.

En una clase magistral Benavent proporcionó un ejemplo del uso de su técnica de "rasgueo". La siguiente figura es una idea musical en la cual se puede observar cómo el artista usa el plectro, los dedos, y pequeños golpes con su mano para añadir un recurso rítmico a la frase melódica.



Figura 12. Idea musical de rasgado, escrita por Carles Benavent. Adaptado de: (*Jam session, 2006*)

Benavent tiene una forma de tocar muy original, su técnica y el flamenco lo caracterizan como un bajista distintivo. En este pequeño ejemplo se puede observar en su propia terminología, como alterna el uso del plectro con los dedos que le sobran. En base a lo analizado, se puede tomar prestados los recursos y las ideas empleadas en esta música, para adaptarlas al uso exclusivo de dedos y componer nuevos motivos musicales en el bajo eléctrico.

2.2.2 Los Tres por Bulerías

Para poder acercarnos más a la forma de rasgado de esta frase, se ha tomado como referencia un video de la tienda española Todo bajos, en la plataforma de Youtube. En este video Carles Benavent enseña la clave de la bulería y toca el rasgado de la frase que se verá en la figura 11 a continuación. La entrevista se encuentra en este link: <https://www.youtube.com/watch?v=j28g33HAQ6E>

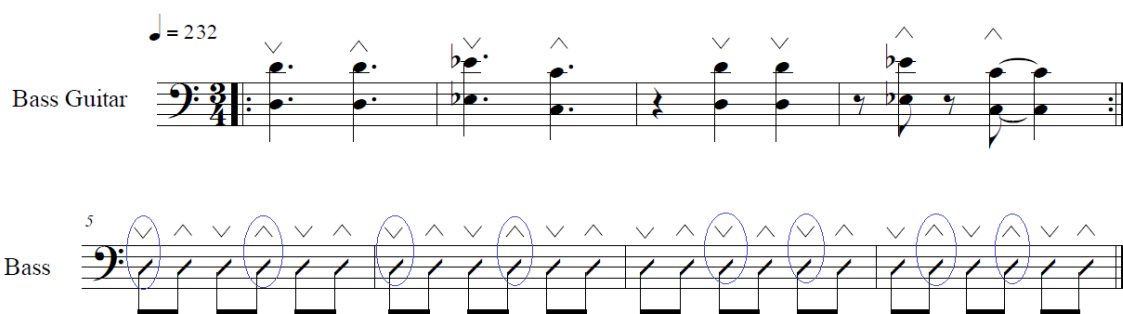


Figura 13. Análisis de rasgado del tema "Los Tres por Bulerías".

En este fragmento el bajista piensa en la subdivisión al momento de usar el plectro para rasgar las octavas de este pasaje. En esta figura se puede observar

en qué tiempo cae cada acorde, la subdivisión proporcionada en el sistema inferior facilita la explicación del porvenir de cada nota rasgada.

Cabe recalcar que, para el análisis del uso del plectro nos basaremos en la clase dictada en el video. Aquí Benavent nos explica que el ataque de plectro de una nota a contratiempo va en dirección para arriba, y cuando la nota cae a tiempo se la toca en dirección hacia abajo. El mismo patrón de la figura 13 se repite para el siguiente pasaje de el mismo tema.

The image shows a musical staff for Bass Guitar in 3/4 time with a tempo of 232. The notation includes a series of eighth and quarter notes. Above each note, there are symbols indicating the direction of the plectrum stroke: a downward-pointing 'v' for downstrokes and an upward-pointing '^' for upstrokes. The sequence starts with an upstroke, followed by a downstroke, and continues in a rhythmic pattern. The final note is marked with a circled 'x' and the word 'Harmónico' below it.

Figura 14. Análisis de plectro en la frase del tema "Los Tres por Bulerías".

Como resultado de la lección proporcionada por el artista en el video, podemos tener una perspectiva más amplia de como Benavent utiliza el plectro. Esto nos permitirá formar una idea clara de cómo utilizar la mano derecha alternando el pulgar con los demás dedos.

2.2.3 Jeta

En el tema llamado "Jeta" se pudo observar un pequeño fragmento de la técnica del alzapúa. Para la cifrar la dirección del plectro en este siguiente pasaje nos basaremos en las anotaciones personales de Benavent, en la figura 9, y en su concepto de dirección del plectro en notas a tiempo y contratiempo.

The image shows a musical staff for Bass Guitar in 4/4 time with a tempo of 189. The notation includes a series of eighth and quarter notes. Above each note, there are symbols indicating the direction of the plectrum stroke: a downward-pointing 'v' for downstrokes and an upward-pointing '^' for upstrokes. A blue rectangular box highlights a section of the notation, specifically the notes in the third and fourth measures of the first phrase.

Figura 15. Análisis del plectro en alzapúa del tema "Jeta".

Es evidente que, el cuarto ejercicio de Benavent en la figura 9, se puede encajar en el desarrollo del plectro en este pasaje. Los dos primeros compases pueden ser adaptados al concepto de dirección de tiempo y contratiempo, y al momento de llegar al compás tres y cuatro encaja a la perfección el ejercicio escrito por el artista para el empleo de alzapúa.

2.3 Adaptación de recursos al *Fingerstyle*

En esta parte del capítulo, se busca adaptar los recursos antes expuestos al uso exclusivo de la mano derecha. Para poder tener un buen desempeño en la forma de interpretar música con los recursos escogidos, se buscará acercar la técnica de tocar el bajo a la técnica guitarrística flamenca. Por ser los dos instrumentos de cuerda pulsada, se pueden tomar prestados conceptos de la guitarra flamenca como lo ha hecho Carles Benavent para desarrollar su propia técnica en el bajo eléctrico.

En los próximos párrafos, adaptaremos los conceptos que puedan ser útiles para esta investigación, del libro "Método para la guitarra flamenca" de Gerhard Graf-Martinez.

2.3.1 El rasgado

En el flamenco hubo siempre problemas para los guitarristas cuando se trataba del volumen de su instrumento. Debido a que la guitarra era utilizada como un instrumento para acompañar al cante y al baile, estos abarcaban todo el espectro sonoro. Este problema fue solucionado por los guitarreros o constructores de guitarras flamencas, estos construyeron guitarras distintas a las clásicas. Con ayuda de guitarras apropiadas para sonar más, los "tocaos" adaptaron un sonido poderoso y muy alto en volumen. Por esta razón, las técnicas flamencas son empleadas cerca del puente del instrumento (Graf- Martinez, 2002, pág. 13).

Este recurso consiste en atacar percusivamente varias cuerdas mediante el movimiento de uno o más dedos de la mano derecha. En la guitarra se apoya el pulgar en la sexta o quinta cuerda y se tiene la libertad de rasgar con los demás dedos. Debe existir tensión en el dedo para poder atacar la cuerda con la uña, esta tensión puede ser producida presionando el dedo índice con el pulgar, como se ilustra en la siguiente figura.

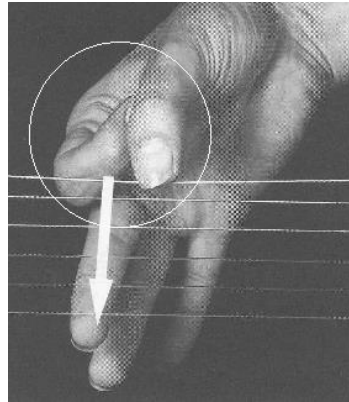


Figura 16. Tensión del dedo índice en el rasgueo de guitarra. Tomado de: *(Graf-Martinez, 2002)*

Esta forma de rasgar puede ser útil en el bajo cuando se quiera conseguir un efecto más percusivo con un sonido brillante. En la guitarra es posible rasgar las cuerdas con todos los dedos de la mano derecha, pero en la actualidad es más común el rasgueo de tres y cuatro dedos. Esta investigación busca encontrar la forma más cómoda de adaptar este concepto al bajo eléctrico de cinco cuerdas. Por este motivo, mediante la experimentación se ha decidido adoptar la posición explicada posteriormente usando el dedo anular y el índice.

En el método de la guitarra flamenca Graf- Martinez explica una forma de rasgado usando los dedos meñique, anular, medio e índice. En la próxima figura veremos que es posible ejercer presión en estos dedos al presionarlos contra la palma de la mano.

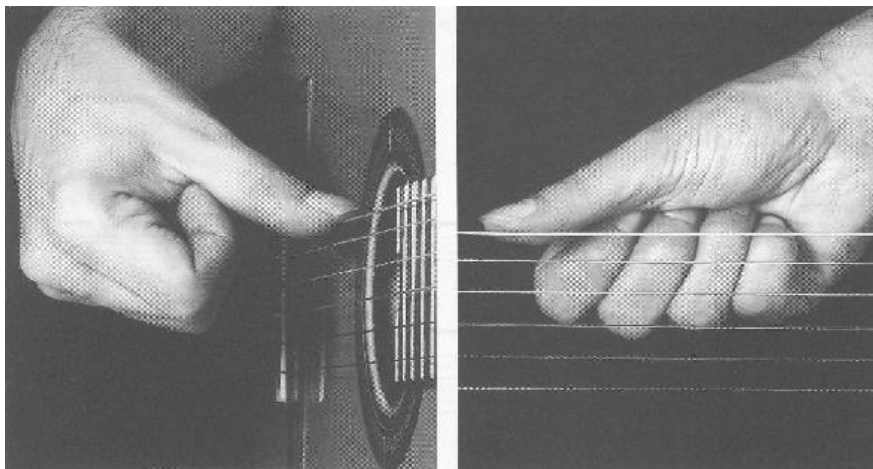


Figura 17. Rasgado de 4 dedos. Adaptado de: *(Graf- Martinez, 2002)*

El concepto expuesto en la figura anterior es el que se adapta más a la forma en que se interpretará la música compuesta en el siguiente capítulo. Se ha decidido implementar los siguientes conceptos en la mano derecha; primero, debido a que el bajo de cinco cuerdas tiene una medida más ancha en el área cerca al puente, se ha decidido usar el dedo índice y anular, y segundo, las cuerdas del bajo son mucho más gruesas a las de la guitarra y ejercen más tensión, por ende, se ha decidido ejercer presión para el rasgado combinando la palma y movimiento de la muñeca.

A modo de ejercicio para la experimentación y adaptación, nos basaremos en la transcripción de rasgado del tema "De Perdidos al Río" en la figura 11. Debido a las dificultades descritas en el párrafo anterior, será necesario modificar la forma de rasgar proporcionada por el método de la guitarra flamenca para poder tocar el pasaje sin plectro.

El método instruye apoyar el pulgar en la sexta o quinta cuerda de la guitarra, tomando en cuenta que no se toca la cuerda en la que se apoya el pulgar. Esto podría ser útil en el bajo cuando no se necesite un matiz muy fuerte en el rasgado, pero en este pasaje no se lo apoyará. La experimentación de rasqueo en esta investigación se la puede ver en la figura 18 a continuación.

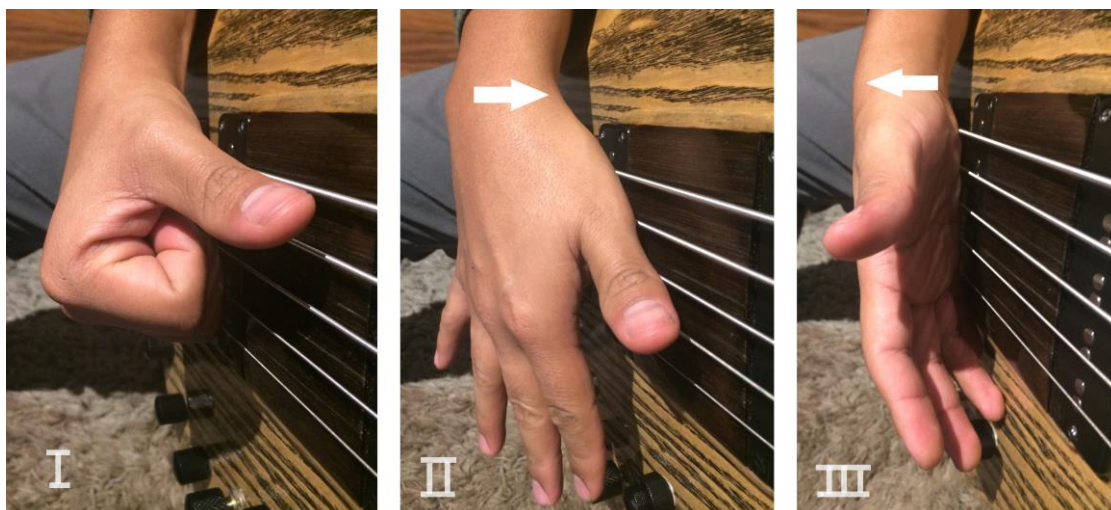


Figura 18. Adaptación de rasgado para el pasaje del tema "De Perdidos al Río"
A causa de la tensión de las cuerdas y su tamaño, se necesita mucha tensión en los dedos, por esta razón, se utilizará la combinación de la forma de rasgar en la

figura 17 con el movimiento de la muñeca, y se atenuará el sonido de las cuerdas con la palma de la mano cuando sea necesario. En la figura 18 se indica con una flecha la dirección en la que se mueve la muñeca para apoyar el rasgado.

En el bajo eléctrico será necesario varias veces dejar de apoyar el pulgar, debido a que es crucial atenuar las cuerdas, el registro del instrumento puede generar un gran estruendo y esto debe ser controlado. También, para conseguir un matiz más fuerte se debe considerar girar la muñeca por el hecho de que los dedos no fueron capaces de producir el sonido deseado en la adaptación de este pasaje.

2.3.2 El pulgar y las dos voces

El uso del pulgar en el método de guitarra flamenca promueve la idea de usar el dedo "apoyando", esto quiere decir que el pulgar siempre descansa en la cuerda. La técnica nos indica que, en un principio, el movimiento debe proceder de la articulación mayor del dedo pulgar y los dedos índice, medio y anular pueden apoyarse en la primera cuerda de la guitarra. Después, puede incrementarse la fuerza con ayuda del antebrazo, o con un giro del mismo. También, se debe tomar en cuenta colocar la articulación mayor del pulgar, sobre o un poco más abajo de la cuerda (Graf- Martinez, 2002, pág. 26). La colocación de la mano en este estudio se verá próximamente en la figura 19.

Para la experimentación y adaptación de este recurso, se usará la frase del tema "Los Tres por Bulerías" de la figura 6 de éste capítulo. El método de guitarra, sugiere empujar la cuerda hacia la tapa del instrumento, en vez de, empujarla hacia la próxima cuerda. Aquí es dónde se realizará una modificación para tocar esta frase en la presente investigación.

Debido a que se realizó la experimentación con esta frase, se ha requerido silenciar la quinta cuerda, por esta razón se modificará el concepto de atacar la cuerda en dirección hacia la tapa del instrumento. La posición en la que se ha adaptado la mano para el desempeño más óptimo en este tipo de frases será la demostrada en la siguiente figura.



Figura 19. Posición de la mano para la adaptación del pulgar.

En esta posición el pulgar tiene un movimiento que va más hacia la cuerda de abajo. Por consecuencia de, tener que apagar el sonido de la cuerda anterior, la muñeca no puede estar curva si se apaga la quinta cuerda con el uso del pulgar.

Así También, es posible que la mano se despegue brevemente de las cuerdas si el matiz del pasaje requiere que se ejecute fuerte. En la siguiente figura se puede evidenciar que no será tanta la separación de la mano con las cuerdas, y por su rapidez esta no causará que la mano cambie de posición o el intérprete pierda noción de la posición de las cuerdas.



Figura 20. Ejemplo de la separación momentánea al tocar fuerte.

Es posible también, que siempre haya el apoyo de los dedos índice, medio y anular, como lo sugiere el método de guitarra flamenca. En este caso se puede mantener apoyado el anular y el meñique en la primera cuerda del bajo. Si es que fuese necesario tocar la primera cuerda por el empleo de una doble voz, se puede apoyar estos dedos en la rampa o micrófono del instrumento. En la siguiente figura podremos fijarnos en el apoyo de los dedos enunciados.

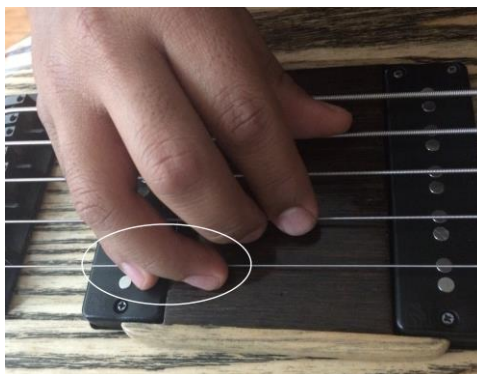


Figura 21. Ejemplo del apoyo de los dedos en la primera cuerda del bajo.

El apoyo de los dedos en el bajo es muy útil para poder apagar las cuerdas que no sean utilizadas. Este instrumento puede generar un estruendo muy grande debido a su registro. Cabe mencionar que, al mantener los dedos apoyados siempre, a diferencia de la pequeña separación ejemplificada en la figura 20, el sonido de la frase interpretada no será tan fuerte como si se implementase el impulso proporcionado por la separación de los dedos.

De esta manera se puede adaptar e implementar el uso del pulgar y los demás dedos de la mano derecha. Con las explicaciones proporcionadas es posible utilizar dos voces para la composición de las obras en el siguiente capítulo. El pulgar será empleado como se ha explicado anteriormente, mientras que, el dedo índice, medio y anular pueden ser utilizados para interpretar una melodía adornada o distinta a la ejecutada por el pulgar.

2.3.3 El alzapúa

Para la adaptación del pulgar a esta técnica, usaremos los ejercicios proporcionados por Carles Benavent en la figura 9. El pulgar en la figuración de notas que se repiten en una sola cuerda seguirá la indicación dada por el bajista. En notas a tiempo, el pulgar golpeará la cuerda hacia abajo, y hacia arriba, cuando sea necesario tocar notas a contratiempo. Este dedo suplantarán el uso del plectro de Benavent, con su facilidad de ser manipulado hacia arriba y abajo.

Es oportuno decir que, el uso del pulgar en el bajo eléctrico puede ser respaldado por el movimiento del antebrazo, como indica Martínez en su método de guitarra (Graf- Martínez, 2002, pág. 30).

Martinez explica que el antebrazo apoyará al pulgar cuando éste ejecute un rasgado de varias cuerdas hacia abajo (Graf- Martinez, 2002, p. 30). Este concepto se adaptará al pulgar en esta sección por el hecho de que el bajo eléctrico tiene cuerdas más gruesas. Esto causa una necesidad de mayor energía para producir un buen sonido al usar este recurso.

La forma de aplicar este recurso en la composición para el bajo en esta investigación se acerca más a la experimentación de los ejercicios de Benavent que se verán en la próxima figura.



Figura 22. Ejercicios de alzapúa escritos por Carles Benavent. Adaptado de: (*Jam session, 2006*)

El uso del pulgar como un recurso similar al del alzapúa se basará en el ataque de dos o tres notas con este mismo dedo y si se llegase a implementar otra melodía en octavas como en la figura anterior se implementará el uso del dedo índice o medio.

La adaptación de los recursos realizada en el presente capítulo, será la base que se utilizará para la experimentación y composición de tres obras inéditas en la próxima sección de esta investigación.

Capítulo 3: Trabajo compositivo

3.1 Tres temas para la exploración de recursos técnicos.

En esta sección se procederá a exponer la composición de tres temas inéditos para el desarrollo del bajo eléctrico con los tres recursos expuestos en el capítulo anterior. Cada uno de los temas a continuación tiene un enfoque especial en el uso de las distintas adaptaciones de rasgado, pulgar, y alzapúa.

El bajo eléctrico ha sido usado como un instrumento protagonista en el desarrollo de las melodías de los temas, y también, se ha dado un proceso de exploración en la forma de implementar los recursos analizados.

Cabe mencionar que, así como Carles Benavent tiene una gran influencia del flamenco y el jazz, también así, el compositor de estas obras fue influenciado por la música ecuatoriana y el jazz para desarrollar sus ideas. La información musical ecuatoriana que el investigador ha usado fue tomada de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana.

3.2 "Rosa del jardín" y el rasgado

3.2.1 Sinopsis

Esta obra está inspirada en la base rítmica y forma de la tonada ecuatoriana. Las diferentes partes que conforman la obra fueron compuestas en base a las melodías interpretadas por el bajo eléctrico. Siendo esta una obra inspirada en la música ecuatoriana, su forma y partes también se asemejan a este estilo, pero mantienen el carácter compositivo del autor.

3.2.2 Esquema formal

3.2.2.1 Armonía

La presente composición se conforma de armonía tonal funcional inspirada en la tonada ecuatoriana titulada "Ojos azules". En la figura a continuación se podrá observar cómo se usa la armonía en la obra compuesta por Rubén Urquillas Fernández. Cabe informar que, la información musical utilizada para desarrollar esta composición es tomada de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (Guerrero Gutiérrez, 2004-2005).

Ojos azules

Rubén Uquillas Fernández
(Quito, 1902- 1975)

Armonía original

Tonada ecuatoriana

The score for 'Ojos azules' consists of two sections, A and B, each with two staves. Section A is in 6/8 time and features chords Dm, F, A7, Dm, F, A7, Dm. Section B is in 3/4 time and features chords Bb, F, A7, Dm, F, A7, Dm. Below the chords are figured bass notations: I, III, V, I, III, V, I for section A; and VI, III, V, I, III, V, I for section B.

Figura 23. Exposición de la armonía de la tonada "Ojos azules" Adaptada de: (Guerrero Gutiérrez, 2004-2005, pág. 43)

Como se puede observar en la figura anterior el tema que sirvió de esquema para la composición de esta primera obra se encuentra en la tonalidad de Re menor y en su estructura tiene dos secciones principales. La armonía de estas dos secciones está cifrada por acordes y sus grados de acuerdo a la tonalidad principal.

Rosa del jardín se basa en dos partes principales al igual que la tonada ecuatoriana antes expuesta. En la próxima figura se expondrá la armonía que el compositor emplea en la primera obra de esta investigación.

Rosa del jardín

Gonzalo Murillo
(Quito, 2018)

Aire de tonada

The score for 'Rosa del jardín' consists of two sections, A and B, each with two staves. Section A is in 6/8 time and features chords Dm7, Gm7/Bb, A7b9, Dm7, A7, Bbmaj7. Section B is in 3/4 time and features chords Am6, Gm6, A7, Bbmaj7, A7b9, Dm7. Section B starts at measure 13 and continues to measure 17. Below the chords are figured bass notations: I, IV, V, I, V, VI for section A; V, IV, V, VI, V, I for section B.

Figura 24. Armonía del tema Rosa del jardín.

Es oportuno resaltar que, esta obra es inspirada en la música ecuatoriana de este particular estilo, pero no pretende ser una tonada. La composición tiene un aire de tonada y las progresiones armónicas usadas por el compositor varían un poco por el empleo de sustituciones en la armonía.

3.2.2.2 Forma e instrumentación

La obra está compuesta en un compás de 6/8, tiene un total de 96 compases, el tempo es 75 bpm (pulsaciones por minuto que en inglés se cifra por su significado *beats per minute*) y aproximadamente dura 3 minutos.

La forma del tema es AB y su exposición se ha basado en la interpretación del tema "Ojos azules" del dúo Benites y Valencia y se puede escuchar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=nltxu507RFw&t=52s>.

En esta versión de la canción "Ojos azules" se desarrolla la forma que será expuesta y comparada con el tema de esta investigación en la siguiente figura.

Tabla 2. Forma del tema "Rosa del jardín"

Ojos Azules (Tonada ecuatoriana)	Rosa del jardín (Aire de tonada)
Introducción (instrumental)	Introducción (instrumental)
A (cantada)	A (instrumental)
Puente instrumental	Puente instrumental
B (cantada)	B (instrumental)
Puente instrumental	Puente instrumental
B (instrumental)	A (cantada)
Introducción (instrumental)	Puente instrumental
A (cantada)	B (cantada)
Puente instrumental	Puente instrumental

B (instrumental)	A (instrumental)
------------------	------------------

Nota: Compara la forma de la canción "Ojos azules" con "Rosa del jardín".

Como es posible observar, se ha dado prioridad a las partes instrumentales en el desarrollo del primer tema. Si bien es cierto que, se ha usado esta tonada como inspiración y referente, la composición de la primera obra de esta investigación comprende un mayor énfasis en el desarrollo melódico en los instrumentos, más no resalta el canto como en el tema de tonada ecuatoriana.

La instrumentación que será usada como acompañamiento a la melodía que ejecuta el bajo es la siguiente: batería, piano, clarinete y una voz soprano. Los instrumentistas y la cantante que participen en la interpretación de esta obra serán previstos con sus respectivas partes en donde a manera de hoja guía se expondrán secciones de melodías y *kicks over time* (pequeñas figuraciones rítmicas que los instrumentistas tocan en unísono). En las siguientes figuras podremos ver ejemplos de las hojas guía de batería y piano.

Rosa del jardín

Drum Set
Aire de tonada
♩. = 75

Gonzalo Murillo

Intro

Drum fill

mf

9

1. 2.

f

A

mp

22

1. 2.

p

f

Figura 25. Ejemplo de hoja guía para batería.

En la figura 26 podemos ver que en la partitura creada para el baterista se proveen ritmos sugeridos, matices, *Kicks over time* y *Stop times* (acentos rítmicos que toda la banda debe tocar). Existe una diferencia con la partitura de piano y un ejemplo con su respectiva explicación se detallarán en la figura y párrafo a continuación.

Piano

Rosa del jardín

Aire de tonada

Gonzalo Murillo

♩. = 75

The figure shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. Both staves are in 6/8 time. The key signature has one flat (Bb). The tempo is marked as ♩. = 75. The Piano part starts with an 'Intro' marked with a large '8' and a bar line. It then has a first ending (1.) and a second ending (2.). The Pno. part starts with a section marked 'A' in a box, also marked with a large '8' and a bar line. It then has a first ending (1.) and a second ending (2.). Dynamics are indicated as *mp* and *f* for the Piano part, and *p* and *f* for the Pno. part. Chord symbols are written above the notes: C_{sus9}, C₆, D_{m^b6}, C_m, C, D_{sus9}, A, C₆, C, A_{7b9} for the Piano part; and A_{m6}, G_{m6}, A₇, B^b_{maj7}, A_{7b9}, D_{m7} for the Pno. part.

Figura 26. Ejemplo de hoja guía de piano.

En la figura anterior se evidencia un ejemplo de la forma en la que se ha dispuesto la hoja guía que será otorgada al pianista en esta obra. La partitura para piano, igual que la batería, contendrá los matices, *Kicks over time* y *Stop times*. La diferencia que tendrá el piano es que algunos pasajes requieren que este instrumento ejecute líneas melódicas obligadas que serán previstas. Un ejemplo de esto se puede ver en la introducción demostrada en la figura 27.

El clarinete y la voz soprano tienen partituras en donde todas las notas están escritas y compuestas para su interpretación. La voz se compone a partir de la melodía interpretada por el bajo y la lírica que ha sido escrita por el investigador. Es posible apreciar la parte de la voz en la próxima figura.

B

16

f *mp* Lin da la

C

flor que es co gí pa ra tí del jar dín. Be llas las ho ras que res tan

62

jun to a tí Si ma ña na no es toy pién sa me si ma
ña na no es toy lle va

68

me en tu co ra zón. *f* *mp* Con tí go a pren

74

di a vo lar y mi co ra zón a mar. Ro sa del jar co ra zón dan za ras. Si ma
dín bri lla ras y en mi

80

ña na no es toy pién sa me si ma me en tu co ra zón.
ña na no es toy lle va

Figura 27. Melodía de soprano para lírica de Rosa del jardín.

La composición de todos los elementos que hacen parte del primer tema se deriva de la melodía y motivos que fueron compuestos para el bajo eléctrico. A continuación, se detallará cómo llegó a ser posible la parte que pertenece al bajo.

3.2.3 Líneas de bajo para el recurso de rasgado

3.2.3.1 Adaptación de rasgado al ritmo base de tonada

En esta primera composición se empleó el recurso de rasgado. Para la exploración de este recurso el investigador fundamentó su composición en un ritmo base de tonada en compás de 6/8 que se presenta en la siguiente figura.

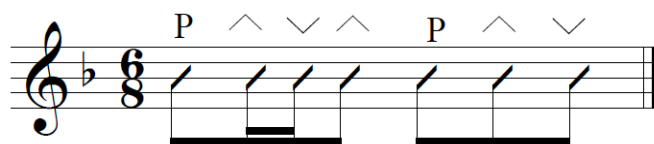


Figura 28. Clave de tonada empleada para el rasgado. Tomado de: (Guerrero Gutiérrez, 2004-2005, pág. 1361)

En la figura presentada anteriormente se puede observar el cifrado del uso del pulgar y las flechas que indican la dirección del rasgado que se pondrá en práctica de acuerdo a la adaptación del capítulo anterior. La manera de rasgar fue desarrollada tomando como base la forma en la que Benavent explica su forma de rasgar. En la siguiente figura se puede apreciar la forma en la que fue inspirada la forma de rasgar para esta primera obra.

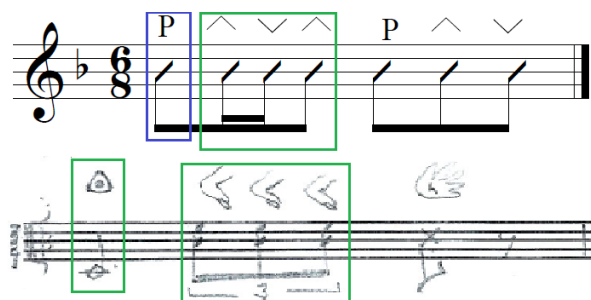


Figura 29. Adaptación de rasgueo para tonada. Adaptado de: (Jam session, 2006).

El pulgar será el dedo que suplante al plectro de Benavent en el rasgado de este tema. Mientras el pulgar suplanta al plectro los demás dedos quedan libres para ejecutar el rasgado de la forma que se ha cifrado. El desarrollo de todo el tema está basado en el rasgado y a continuación examinaremos cómo se desarrollan las partes que componen el tema en su totalidad.

3.2.3.2 Desarrollo de la introducción y puente

La introducción de la obra nace de la exploración y experimentación de rasgar el ritmo base de la tonada. La armonía de la frase introductoria pretende brindar un contraste con las partes principales de la obra. Esta línea fija desde un principio la base rítmica con la línea de bajo y el empleo de rasgado.

La escritura puede ser un poco confusa para leer si se utilizan demasiadas líneas adicionales en un solo sistema, por esta razón para facilitar la lectura de la línea de bajo se ha optado por escribir el bajo en un *grand staff* (dos sistemas, uno en clave de sol y el otro en clave de fa). En la siguiente figura se puede ver la frase introductoria de la obra.

Rosa del jardín Gonzalo Murillo

Bass
Aire de tonada
♩. = 75

mf *f* *mp*

Figura 30. Línea de bajo de la introducción del tema Rosa del jardín.

Como se puede apreciar claramente en la figura anterior, la línea introductoria del tema cumple su objetivo principal, el cual es, exponer el ritmo base de la tonada ecuatoriana con la adaptación del rasgueo al bajo eléctrico.

El concepto de usar y emplear acordes en esta frase es influencia de una sección transcrita en el capítulo anterior. Dicha obra se titula "De perdidos al río". En la próxima figura podremos observar la forma en la que Benavent ejecuta su línea con acordes en el sistema inferior, y esta línea introductoria en el sistema superior.

Intro 4

C sus 9 C 6 D m b 6 C m C D sus 9 A C 6 C sus 9 C 6

Bass

Drum solo

mf

♩ = 134

Bajo

Figura 31. Uso de acordes inspirados en el tema "De perdidos al río".

Es oportuno aclarar que, los *voicings* (disposición de las notas usadas para ejecutar un acorde) usados en la introducción cumplen con el objetivo sonoro que el compositor busca para su obra. Enmarcado en azul se encuentran los grupos de notas que Benavent rasga para cumplir su función rítmica, de esta misma manera el investigador fue inspirado a experimentar con la rítmica de la tonada ecuatoriana.

El puente que se desarrolló para este tema tiene una pequeña anotación en el rasgado. Los *Kicks over time* que se tocan con el ensamble ponen en práctica una sugerencia que Benavent instruye en su clase registrada en el video de la tienda española Todo Bajos que puede ser encontrado en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=j28g33HAQ6E>. El artista aconseja rasgar hacia arriba cuando una nota debe ser tocada en tiempo débil o contratiempo. La siguiente figura enmarca los *kicks over time* y su rasgado.

28

D m D m b 6 C F 6 F/C C 6 G/B

^ v ^ ^ P ^ v

P Sim.

P ^

f *mp*

Figura 32. Línea de bajo del puente en el tema Rosa del jardín.

3.2.3.3 Desarrollo de las partes A y B

En el desarrollo y experimentación de la parte A y B de este tema existe una pequeña variación y un recurso más para ejecutar notas de adorno que se encuentran en la melodía. Es importante decir que, la fórmula para el rasgado se mantiene igual, pero existe una variante al ejecutarse una línea de acorde-melodía.

La siguiente figura presenta la parte A de la obra y enmarcado con azul se puede ver la variación que existe con la introducción y el puente. La melodía es ejecutada con los dedos índice y medio, pero cada primer tiempo de compás el pulgar ya no toca inmediatamente, sino que, ahora el pulgar ataca en la segunda semicorchea para poder mantener la fórmula de rasgado para este tema.

Rosa del jardín

The musical score for 'Rosa del jardín' is presented in three systems. The first system (measures 1-8) begins with a box labeled 'A'. The bass line starts with a rest, followed by a blue box around measures 2-3. A green circle highlights a note in measure 4. The second system (measures 9-16) features a green circle around measure 10 and another around measure 14. The third system (measures 17-24) has a green circle around measure 20. Chord symbols include Dm7, Gm/B \flat , A7 \flat 9, B \flat maj7, Am6, Gm6, A7, and Dm7. Performance markings include *mp*, *mf*, and *f*. Fingerings 'i m i' and 'm ^ v ^' are shown. Technical instructions 'Hammer on' and 'Pull off' are present.

Figura 33. Línea de bajo de la parte A del tema Rosa del jardín.

En la figura anterior se puede ver otro recurso usado para embellecer la melodía. Enmarcado en verde se puede apreciar el uso de *Hammer ons* (un dedo de la

mano izquierda ataca la cuerda en el diapasón igual al golpe de un martillo) y *Pull offs* (un dedo de la mano izquierda pellizca la cuerda para que produzca sonido).

A continuación, se expondrá la parte B de esta obra. La melodía en esta sección hace un contraste con la parte A. De acuerdo con el esquema de la música ecuatoriana, esta primera sección de cuatro compases comienza con el relativo mayor de la tonalidad y la melodía tiene una característica alegre al contrario de la parte A (Guerrero Gutiérrez, 2004-2005). En la siguiente figura se puede apreciar la parte B de esta obra.

Rosa del jardín

The musical score for 'Rosa del jardín' (Figure 34) shows the bass line for section B. It is written in G major and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 49 and contains measures 50 through 54. The second system begins at measure 55 and contains measures 56 through 60. The bass line consists of chords and eighth-note patterns. Two specific chord moments are highlighted with blue boxes and labeled 'p. i. m.', indicating a specific fingering technique. The score includes dynamic markings like 'f' and first/second endings.

Figura 34. Línea de bajo de la parte B del tema Rosa del jardín.

En la figura anterior se puede ver enmarcado en un rectángulo azul una variante en la interpretación de los acordes. En estos dos compases no se rasgan los acordes, pero se los pulsa usando los dedos pulgar, índice y medio. La razón principal para esta decisión se da por el hecho de que estos son *stop times* que deben ser cortos y ejecutados con precisión.

Esta sección concluye con la exposición de las partes compuestas para la primera obra de esta investigación.

3.3 "No será el tiempo" el pulgar y las dos voces

3.3.1 Sinopsis

La segunda obra en esta investigación se titula "No será el tiempo". Esta composición está inspirada en el ritmo de un albazo y busca desarrollar un sonido de dos voces al tocar el bajo eléctrico. La canción que sirvió de referente para la creación de este tema se titula "Morena la ingratitude". Es oportuno recalcar que, el investigador ha compuesto la música de acuerdo a su criterio, pero también, ha escogido obras ecuatorianas de su agrado como guías para dar un aire de música ecuatoriana a sus creaciones.

3.3.2 Esquema formal

3.3.2.1 Armonía

La base armónica que ha inspirado esta obra es el albazo "Morena la ingratitude". Su armonía es tonal funcional y si bien hay similitudes en sus acordes, las más grandes son en acordes que el compositor consideró cruciales para su composición de la melodía.

La próxima figura muestra la armonía utilizada en el tema "Morena la ingratitude". Con respecto a la información recuperada para usar esta obra como guía para la composición de un aire de albazo, todo el análisis realizado fue tomado del álbum musical de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana.

Morena la ingratitude
Albazo

Jorge Aratújo Chiriboga
(Ecuatoriano: 1892- 1970)

The figure displays the harmonic structure of the piece "Morena la ingratitude" in 6/8 time. It consists of three staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The chords and fingerings are as follows:

- Staff 1 (Intro):** Am (I), Am (I), Am (I), Am (I), Am (I), C (III).
- Staff 2 (Measures 9-16):** Am (I), C (III), C (III), E7 (V), Am (I), Am (I), E7 (V).
- Staff 3 (Measures 17-24):** C (III), Am (I), C (III), C (III), Am (I), Am (I).

Rehearsal marks A and B are placed above the first and fifth measures of the second staff, respectively. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the third staff.

Figura 35. Armonía del tema "Morena la ingratitude". Adaptado de: (Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, 2001-2002, pág. 39)

Usando la estructura de la figura anterior fue posible usar la armonía como una guía para crear una melodía original y desarrollarla en el bajo eléctrico mediante el uso del pulgar y las dos voces. A continuación, podremos deducir las influencias musicales del compositor en el desarrollo del ritmo armónico y el uso de acordes de sustitución tritonal y *extended dominants* (los dominantes extendidos serán explicados en los próximos párrafos).

No será el tiempo

Aire de albazo Gonzalo Murillo
Quito, 2018

♩. = 117

Intro

The musical score for 'No será el tiempo' is presented in 6/8 time with a tempo of 117. It consists of an Intro and three main sections of harmonic progression. The Intro (measures 1-6) features a sequence of chords: Am7, Bb7, Am7, Bb7, Am7, Bb7, Am7, Am7, Dm7, and Db7. The first section (measures 7-13) includes Cmaj7, Dm6, C7, Fmaj7, G7, Cmaj7, Bb7, and Am7. The second section (measures 14-19) contains A7, D7, B7, Cmaj7, and Am7. The final section (measures 20-24) consists of F#7, B7, E7/G#, Am7, and Bm7. Figured bass notation is provided below each chord symbol, such as 'I S.T.' for Am7 and 'III' for Cmaj7.

Figura 36. Armonía de la obra "No será el tiempo"

Los acordes de tónica en este tema, en su mayoría se mantuvieron y fueron usados como puntos importantes en el desarrollo de la obra. El uso de sustituciones simples entre acordes que cumplen una misma función armónica y dominantes secundarios es muy usado en los tres temas compuestos en esta investigación. También, se puede encontrar cifrado el uso de *Extended Dominants*.

Los dominantes extendidos, como implica el nombre el libro *Reharmonization Techniques*, dan un fuerte sentido de movimiento y resolución que es creado por una cadena de dominantes secundarios, cada uno resolviendo al siguiente. Esto ayuda a que una frase corta llegue a un *target chord* (un acorde crucial en la progresión armónica). (Felts, 2002, pág. 30)

De esta forma se ha empleado la armonía para la composición de la segunda obra de esta investigación. En la próxima sección se detallarán los componentes que complementan a la armonía.

3.3.2.2 Forma e instrumentación

Este segundo tema compuesto para bajo y pequeño ensamble se interpreta en un compás de 6/8 y su tempo es de 117 bpm (pulsaciones por minuto). Adicionalmente, comprende un total de 79 compases y tiene una duración aproximada de 3 minutos.

La forma a la que rige su composición es AB. El desarrollo de la forma para esta obra ha sido inspirado por el albazo llamado "Morena la ingratitude" interpretado por el dúo Benítez y Valencia. Esta versión puede encontrarse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=-eGujrcWVlg>. La próxima figura expone y compara el desarrollo de los dos temas.

Tabla 3. Forma del tema "No será el tiempo"

Morena la ingratitude (Albazo)	No será el tiempo (Aire de albazo)
Introducción (instrumental)	Introducción (instrumental)
A (instrumental)	A (instrumental)
B (instrumental)	B (instrumental)
Puente instrumental	Puente instrumental
A (cantada)	A (cantada)
B (cantada)	B (cantada)
Introducción (instrumental)	A (instrumental)
A (instrumental)	B (instrumental)
B (instrumental)	Puente instrumental
Puente instrumental	A (cantada)

A (cantada)	B (cantada)
B (cantada)	A (instrumental)
	B (instrumental)
	Puente instrumental

Nota: Compara la forma de la canción "Morena la ingratitude" con "No será el tiempo".

Es evidente que, la obra "No será el tiempo" basa la forma de organizar sus partes en la versión de "Morena la ingratitude" interpretada por el dúo Benítez y Valencia. Sin embargo, existe una pequeña diferencia en el orden de las partes. Esta ayuda a enfatizar más la interpretación instrumental y es demostrada en la figura anterior.

La instrumentación de esta obra consiste en un set de batería, piano, clarinete, bajo eléctrico y una voz soprano. Las partes para cada instrumentista serán previstas en una partitura. Estas contienen diferentes instrucciones para cada instrumentista y a continuación, empezando por la batería, se evidenciarán ejemplos de las hojas guía elaboradas para cada instrumento.

No será el tiempo

Drum Set
Aire de albazó
♩. = 117

Gonzalo Murillo

The musical score for the drum set part is written in 6/8 time. It begins with an 'Intro' section. The first staff shows a series of eighth notes and rests, with a dynamic marking of *mf*. The second staff continues with a crescendo to *f* and then a decrescendo to *mp*. The third staff shows a section marked 'B' with a dynamic of *p*. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also first and second endings marked with '1.' and '2.'

Figura 37. Ejemplo de hoja guía para batería en el tema "No será el tiempo"

Como esta ejemplificado anteriormente, la parte que corresponde a la batería contiene matices, *Kicks over time* y *Stop times* demostrados en la introducción del tema y las dos partes que conforman el tema en su totalidad.

En la próxima figura se registrará un ejemplo de la parte correspondiente al piano. Este instrumento contiene pasajes de frases obligadas, matices, *Kicks over time* y *Stop times* debido a la versatilidad de poder ejecutar pasajes rítmicos al igual que armónicos y melódicos.

No será el tiempo Gonzalo Murillo

Piano
Aire de albazo
♩. = 117

Intro

Am7 B♭7 Am7 B♭7 Am7 B♭7 Am7 Am7 Dm7 D♭7 Cmaj7

A

8 Dm6 C7 Fmaj7 G7 Cmaj7 B♭7 1. Am7 2. Am7 A7 E♭7

B

16 D7 B7 Cmaj7 Am7 F♯7 B7 E7/G♯ Am7 1. Bm7 2. Bm7

Figura 38. Ejemplo de hoja guía para piano en el tema "No será el tiempo"

En esta figura se ejemplifica una línea en la que el piano debe apoyar al clarinete. En pasajes importantes el piano no posee mucho espacio para la improvisación y la introducción que después llega a ser también el interludio es uno de estos espacios. Además, se puede observar la guía ofrecida para el piano en las partes A y B.

El clarinete en este tema es un instrumento que brinda un apoyo melódico y tiene momentos en donde es protagonista. Sin embargo, en otras partes tiene un papel de instrumento acompañante. En la siguiente figura se podrá ver un ejemplo de la parte de clarinete.

Clarinet in B \flat
Aire de albazo
 $\text{♩} = 117$

No será el tiempo

Gonzalo Murillo

The musical score is written for Clarinet in B \flat in 6/8 time, key of D major. It begins with an 'Intro' section (measures 1-7) featuring a melodic line with chords Bm7, C7, Bm7, C7, Bm7, C7, and Bm7. The main body of the score is divided into sections A and B. Section A starts at measure 18 with a repeat sign. Section B starts at measure 30 with chords C#7, F#7/A#, and Bm7. The score includes dynamic markings (mf, p, mf) and articulation marks.

Figura 39. Ejemplo de hoja guía para clarinete en el tema "No será el tiempo"

Las dos opciones mencionadas anteriormente pueden verse en la figura expuesta anteriormente. La introducción es una parte donde el clarinete tiene un protagonismo especial y en la parte B lleva un papel más de acompañar a la melodía que se encuentra en el bajo.

La voz soprano en esta obra lleva la melodía y la lírica que fue compuesta por el investigador. La melodía escrita para la interpretación de la lírica está basada en la línea melódica que expone el bajo eléctrico al principio de la obra.

En la próxima figura se evidenciará la parte compuesta para la interpretación de la cantante.

Soprano
Aire de albazo

No será el tiempo

Gonzalo Murillo

A

A llá don de vue__ la, el tiem po___ cre__ ce, el mar jun__ to, a
A cá don de ri__ e, el cie__ lo___ na__ ce rán ri__ os

B

tu mi ra da. Y, al an dar no se rá, el tiem po quien se__ lle
y mon ta ñas pa ra, an dar. No se rá, el tiem po quien se__ lle

16

ve, el en can to, y mi ma ña na. No__ se rá, el tiem po___ mor. mor.
ve tus bra zos de mi al ma. No__ se rá, el tiem po___ a mor. mor.

1. 2.

Figura 40. Melodía y lírica del tema "No será el tiempo"

Todas las partes expuestas anteriormente complementan y acompañan el desarrollo del bajo eléctrico en el recurso escogido para esta segunda composición de la investigación.

3.3.3 Líneas de bajo para el recurso del pulgar y las dos voces

3.3.3.1 Adaptación de los dedos al ritmo base de albazo

En esta segunda composición se trabajó con el recurso del pulgar y las dos voces. Para la exploración de este recurso el investigador fundamentó su composición en uno de los ritmos de base más característicos del albazo. Esta rítmica se encuentra en un compás de 6/8. Este se representará en la siguiente figura.

p p m x acorde

Figura 41. Clave de albazo empleada para el pulgar y las dos voces. Adaptado de: (Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, 2001-2002, pág. 112)

En la anterior figura podemos observar que se ha cifrado la forma en la que el compositor dispone de los dedos para desarrollar las melodías del tema. La letra

(P) con las flechas marca el uso del dedo pulgar (este lleva un tipo de uso similar al de alzapúa, pero este recurso será explicado en el desarrollo de la tercera obra). La letra (m) marca el uso del dedo medio, la (x) significa un golpe contra las cuerdas y en los acordes se cifrarán los dedos que sean necesarios para cada acorde del tema.

La manera en la que el investigador ejecuta los pasajes compuestos para esta obra se basa en la forma que Carles Benavent toca el bajo. A continuación, podremos ver como la adaptación para tocar este ritmo base fue desarrollada.

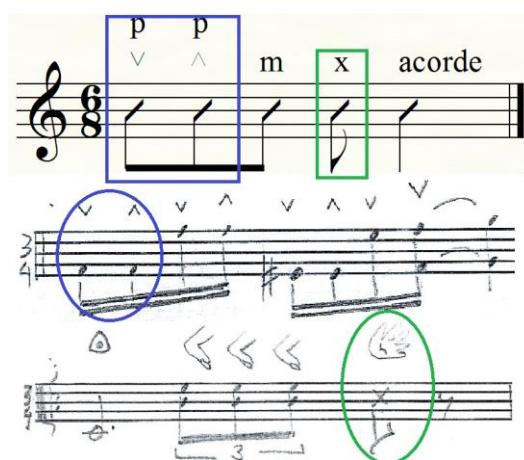


Figura 42. Adaptación de mano derecha para ritmo base de albazo. Adaptado de: (*Jam session, 2006*)

En esta figura podemos observar enmarcado con color azul, de dónde nace la idea de empezar esta figuración rítmica utilizando el pulgar para tocar una melodía. En su clase magistral Benavent escribió un ejemplo relacionado a tocar en el estilo de Jaco Pastorius y de esta manera de utilizar su plectro el investigador adapta la misma idea para ejecutar las líneas melódicas en la rítmica de albazo.

Enmarcado con color verde también podemos observar que en la clase magistral Benavent adicionalmente explica el uso de pequeños golpes de su mano sobre las cuerdas para crear un patrón rítmico con su melodía. De este ejercicio el investigador toma el concepto para ponerlo en práctica en la célula rítmica del albazo.

Es oportuno resaltar también, que en una pequeña sección de la melodía el bajo interpreta una célula rítmica característica del albazo. Esta puede apreciarse en el siguiente gráfico.



Figura 43. Rítmica adicional de albazo. Adaptado de: (Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, 2001-2002*, pág. 112)

El uso del dedo pulgar es el que se ha encargado de ejecutar la primera melodía y el índice, medio y anular son dedos que respaldarán a la primera melodía formando otra. En la siguiente sección examinaremos cómo se desarrollan las partes compuestas para la segunda obra de esta investigación.

3.3.3.2 Desarrollo de la introducción y puente

El albazo suele incluir estribillos instrumentales que se usan como una introducción e interludio. Estos son muy característicos y remarcen el ritmo de base (Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, 2001-2002*). El concepto descrito en el párrafo anterior es el que ha sido puesto en práctica en la composición de la introducción de la obra "No será el tiempo". A continuación, en la figura que sigue veremos la introducción de esta segunda composición.

Bass
Aire de albazo
♩ = 117

No será el tiempo Gonzalo Murillo

mf f *mf*

Figura 44. Línea de bajo de la introducción del tema "No será el tiempo"

En la figura 8 del segundo capítulo se puede ver el concepto de un bajo pedal que Benavent ejecuta en la cuerda grave del instrumento en el tema titulado "San

Juan". Este concepto se utiliza con la nota La que resuena al principio de cada compás de la introducción. En la figura que se encuentra a continuación se puede apreciar la forma en la que los dedos de la mano derecha son empleados para ejecutar el pasaje de introducción e interludio.

The image shows a musical score for an introduction in 6/8 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, and A4. Above the notes are fingerings: 'i, m' for the first two notes and 'p, i, m' for the last two. Chords Am7 and Bb7 are indicated above the staff. The bass staff contains a bass line with notes G3, A3, B3, and A3. Above the notes are fingerings: 'v' for the first note, '^' for the second, and 'x' for the third and fourth. The dynamic marking 'mf' is below the first measure, and 'Simile' is below the second measure.

Figura 45. Dedos utilizados para ejecución de la introducción del tema "No será el tiempo"

Cabe reiterar que, el dedo pulgar es el ejecutante de las notas más graves del pasaje y el dedo índice, medio y anular se encargan de las notas agudas del instrumento.

3.3.3.3 Desarrollo de las partes A y B

En el desarrollo y composición de las partes A y B se ha tomado especial atención a la interpretación de dos voces que creen una melodía para el tema. Este concepto es tomado de las transcripciones de pequeñas secciones donde Benavent usa un bajo pedal mientras toca una melodía, o también, cuando se puede escuchar una línea de bajo que se interpreta mientras se delinea otra distinta en las notas más agudas del instrumento.

A continuación, se podrá observar cómo se desarrolla la línea de bajo en la parte A de esta obra. La forma en la que se ha escrito la música en la partitura tiene el fin de facilitar la lectura y diferenciación de las dos voces que se han trabajado en la composición de esta segunda obra. Por esta razón se ha escogido un *grand staff* para la representación de las partes que interpreta el bajo eléctrico.

Bass
Aire de albazo

No será el tiempo

Gonzalo Murillo

A

Simile

Figura 46. Línea de bajo de la parte A del tema "No será el tiempo"

En esta figura observamos que se ha cifrado también las indicaciones para el desempeño de la mano derecha en el pasaje de la parte A. A diferencia de la introducción, esta sección emplea más el dedo pulgar y medio, pues los acordes que se forman en la cuarta corchea de los compases son solo de dos notas.

En la parte B de la obra se puede evidenciar una leve diferencia en la digitación de la mano derecha debido a la disposición del acorde en el instrumento. En la siguiente figura, el primer acorde de la parte B es un La dominante, para la ejecución de las voces en este primer compás se pondrá en uso el dedo índice.

Es oportuno aclarar que, a parte del primer acorde de este pasaje, las demás notas se rigen a la disposición de la mano derecha que fue indicada en la sección de adaptación del pulgar y las dos voces a la célula rítmica del albazo. A diferencia de la sección A, en esta sección se ocupan más acordes de tres notas que no se encuentran cifrados con la digitación de la mano derecha, por esta razón es oportuno recordar la adaptación previa.

Bass
Aire de albaso

No será el tiempo

Gonzalo Murillo

B

A7 D7 B7 Cmaj7 Am7

p *f*

8 F#7 B7 E7/G# Am7 Bm7 Bm7

mf

Figura 47. Línea de bajo de la parte B del tema "No será el tiempo"

El concepto que llevo al investigador a componer este tema se puede evidenciar en una pequeña frase interpretada por Carles Benavent en el tema llamado "Los Tres por Bulerías". En la siguiente figura se encuentra la parte A de este tema seguido por la frase de Benavent en el tercer sistema.

A

Am7 Dm7 D#7 Cmaj7

m *m*

v *v* *b*

Simile

$\text{♩} = 232$

Figura 48. Uso del concepto de dos voces inspirado en el tema "Los Tres por Bulerías" interpretado por Carles Benavent.

En esta figura es posible observar enmarcado en azul una línea que es ejecutada en las notas graves del instrumento y en verde una segunda línea interpretada

en notas agudas que contrastan con la línea construida para el pulgar. Esto concluye con la exposición de las partes compuestas para el desarrollo del recurso técnico del pulgar y las dos voces en esta segunda obra.

3.4 "Flor del viento" y el alzapúa

3.4.1 Sinopsis

La última composición de esta investigación está inspirada en el ritmo base característico del albazo y se titula "Flor del viento". Esta obra musical busca desarrollar el recurso de alzapúa y su composición contiene la influencia de las dos composiciones previamente expuestas.

3.4.2 Esquema formal

3.4.2.1 Armonía

La melodía de esta obra se desarrolla mediante el uso de armonía tonal funcional. En este caso la armonía no ha sido influenciada por ningún esquema en particular y las progresiones, al igual que el ritmo armónico, han sido desarrolladas por la intuición del investigador.

Así también es importante señalar que, la exploración del recurso de alzapúa ha tenido un papel muy importante en la decisión de acordes y sus funciones. Por ejemplo, se encontrarán ritmos armónicos distintos en la introducción, interludios y partes A y B debido a que en los interludios e introducción se emplea bastante el uso del alzapúa con un arpeggio de notas del acorde.

Las progresiones armónicas de esta composición contienen una serie de acordes que fueron explicados anteriormente en la segunda composición titulada "No será el tiempo". En la parte inferior de los sistemas musicales de la próxima figura los acordes de sustitución tritonal, *extended dominants* e intercambio modal están cifrados por sus iniciales. La siguiente figura detalla toda la armonía utilizada en las diferentes partes que conforman la tercera y última obra de esta investigación.

Flor del viento

Aire de albazo

Gonzalo Murillo

Quito, 2018

Intro
♩. = 115

The musical score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of five sections: Intro, A, Interludio, B, and Puente. Each section is represented by a single staff with chord names above and Roman numerals below. The Intro section has a tempo marking of quarter note = 115. Section A includes first and second endings. The Interludio section starts at measure 27. Section B also includes first and second endings. The Puente section starts at measure 52.

Intro
Gmaj7 Cmaj7 Gmaj7 Cmaj7 D7
I IV X4 I IV V

A
Gmaj7 Cmaj7 Am7 D7 Gmaj7 Am7b5 Dm^b6 E^bmaj7 D7 E^bmaj7
I IV II V I I.M/II I.M/V I.M/VI V I.M/VI

Interludio
27 Gmaj7 Cmaj7#11 Gmaj7 Am7 B7
I IV I II V/VI

B
Em7 Gmaj7 C7 F7 Em7 Gmaj7 C7 F7 Am7 D7 Gmaj7 Am7b5 Dm^b6 E^bmaj7 D7
VI I E.D. S.T. VI I E.D. S.T. II V I I.M/II I.M/V I.M/VI V

Puente
52 Gmaj7 C7 F7 B^b7 E^bmaj7 D7 E^bmaj7 D7 D7
I E.D. E.D. I.M/V I.M/VI V I.M/VI V V

Figura 49. Armonía del tema "Flor del viento"

Con la armonía demostrada en esta figura se desarrollarán todas las distintas melodías que serán encontradas en esta obra musical.

3.4.2.2 Forma e instrumentación

Esta composición final se interpreta en un compás de 6/8 y su tempo es de 115 bpm (pulsaciones por minuto). Adicionalmente, comprende un total de 112 compases y tiene una duración aproximada de 3 minutos.

La forma en la que esta obra ha sido compuesta es AB. La forma de organizar las distintas partes al momento de interpretar el tema se ha basado en la influencia del primer tema llamado "Rosa del jardín". La figura a continuación representa el orden del primer tema al lado izquierdo y el último tema al lado derecho.

Tabla 4. Forma del tema "Flor del viento"

Rosa del jardín (Aire de tonada)	Flor del viento (Aire de albazo)
Introducción (instrumental)	Introducción (instrumental)
A (instrumental)	A (instrumental)
Puente instrumental	Interludio instrumental
B (instrumental)	B (instrumental)
Puente instrumental	Puente (instrumental)
A (cantada)	A (cantada)
Puente instrumental	Interludio instrumental
B (cantada)	B (instrumental)
Puente instrumental	A (instrumental)
A (instrumental)	Interludio instrumental
	B (cantada)
	Puente (instrumental)

Nota: Compara la forma de "Rosa del jardín" con "Flor del viento"

En esta figura es posible ver que la organización de las distintas partes es muy similar. Sin embargo, la re-exposición de la melodía en el tema "Flor del viento" tiene una mínima diferencia con el primer tema compuesto. Cabe señalar que, los dos temas contienen la influencia de la tonada ecuatoriana expuesta en la sección de forma e instrumentación de la primera composición, pero también, están creados de acuerdo al criterio del investigador.

La instrumentación en esta composición consiste en un set de batería, piano, clarinete, bajo eléctrico y una voz soprano. Se otorgará una partitura a todos los

instrumentistas y a continuación se evidenciarán ejemplos de las partes que fueron preparadas para interpretar esta composición final.

En el primer ejemplo podremos ver la parte correspondiente al set de batería. En la partitura podemos observar que en las composiciones para esta investigación se ha hecho uso de recursos como patrones sugeridos, *kicks over time* y *stop times* para las partes de la batería. En la siguiente figura se evidenciará las diferentes partes que forman el tema "Flor del viento".

Drum Set
♩. = 115

Flor del viento

Aire de albazo

Gonzalo Murillo

INTRO

p

9

mp

17

A

mf

30

1. 2.

B

43

PUENTE

1. 2.

Figura 50. Ejemplo de la parte de batería para el tema "Flor del viento"

En la próxima figura se registrará un ejemplo de la parte que corresponde al acompañamiento del piano. De la misma forma que en las obras anteriores la

parte que corresponde al piano contiene pasajes de frases obligadas, matices, kicks over time y stop times.

The image displays a musical score for piano, divided into five systems. The first system, labeled 'Piano', begins with an 'INTRO' section marked with a forte '8' dynamic. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment. Chords Gmaj7 and Cmaj7 are indicated above the staff. The second system, labeled 'Pno.', starts at measure 17 and continues with Gmaj7, Cmaj7, and D7 chords. The third system, labeled 'Pno.', includes a section marked 'A' and features a variety of chords: Gmaj7, Cmaj7, Am7, D7, Gmaj7, Am7b5, Dm7b6, E7maj7 D7, and E7maj7. The fourth system, labeled 'Pno.', is titled 'INTERLUDIO' and begins at measure 35, featuring Gmaj7 and Cmaj7#11 chords. The fifth system, labeled 'Pno.', starts at measure 43 and includes Gmaj7, Am7, and B7 chords. The score uses various dynamics such as *mp* and *mf*, and includes slurs and phrasing marks to indicate musical structure.

Figura 51. Ejemplo de la parte de piano del tema "Flor del viento"

Ejemplificado anteriormente podemos ver tres partes de esta composición en donde se evidencia el uso de los recursos antes expuestos para la parte de piano. Se considera que estas partes son suficientes para registrar la forma en la que se desarrolló la partitura para este instrumento.

El clarinete en esta composición provee un apoyo a la melodía en las partes principales de la obra, pero también, en las secciones como la introducción e interludios su participación es muy notoria. En la siguiente figura es posible observar un ejemplo de las líneas que han sido compuestas para este instrumento.

Clarinet in B \flat
 $\text{♩} = 115$

Flor del viento

Aire de albazo

Gonzalo Murillo

INTRO 8 *mp* Amaj7 Dmaj7

17 Amaj7

A 17 INTERLUDIO Dmaj7#11

50 Amaj7 Bm7 C#7

B 1. 2.

67 1. 2.

Figura 52. Ejemplo de la parte de clarinete del tema "Flor del viento"

En la figura presentada anteriormente se registran las melodías proporcionadas en la partitura del clarinete. Cabe señalar que, en este ejemplo no se encuentran registradas todas las líneas melódicas que han sido compuestas para este instrumento.

El ejemplo final de esta sección es la partitura compuesta para la voz soprano. En esta parte se puede observar ejemplos de las líneas melódicas que han sido compuestas para que la voz refuerce la armonía y para la lírica compuesta por

parte del investigador. La siguiente figura muestra todo lo descrito en este párrafo.

Soprano Flor del viento Gonzalo Murillo
 Aire de albazo

INTRO **16** *Gmaj7* *Cmaj7*

mp

24 *Gmaj7*

A **17** *Cmaj7#11*

58 *Gmaj7*

B **26** *mf* Las ho jas del vien to lle ga ron.
 Las ho jas el vien to, y tu voz.

97 1. Ven a mi Don de te, ha lles
 Vuel ve, a mi flor del vien to.

103 1. Ha cia, el ol vi do
 un mar de, a mo res.

124 1. Ven a mi Don de te, ha lles
 Vuel ve, a mi flor del vien to.

Figura 53. Ejemplo de la parte de voz soprano del tema "Flor del viento"

En la figura presentada se puede observar las partes dispuestas para la interpretación de la voz soprano. Se ha evidenciado la parte introductoria del tema y el apoyo melódico que la voz provee en el interludio, situado después de los silencios en la parte A del tema. Así también, se ha registrado la melodía junto con la lírica que ha sido escrita para la presente obra musical.

Esta sección concluye con la presentación de ejemplos de las partituras que serán proporcionadas para la interpretación de los diferentes instrumentos en la composición final de la investigación. A continuación, se detallará la composición de la línea de bajo.

3.4.3 Línea de bajo para el recurso de alzapúa

3.4.3.1 Adaptación de alzapúa al ritmo base de albazo

En esta composición se exploró el recurso de alzapúa. Para el desarrollo de este recurso el investigador fundamentó su composición en dos figuras rítmicas. La primera está representada con la disposición del ataque de la mano derecha en la siguiente figura.



Figura 54. Figura rítmica utilizada para el desarrollo de alzapúa en el tema "Flor del viento"

En la figura anterior podemos ver que la dirección del ataque de los dedos se encuentra cifrada en la parte superior del sistema y el uso del dedo pulgar e índice se detallan en la parte inferior.

La adaptación de alzapúa en esta figura rítmica se deriva del ejercicio de alzapúa proporcionado por Carles Benavent. En su ejercicio el bajista cifra el ataque del plectro y demuestra cómo implementa el concepto de alzapúa en su forma de tocar el bajo. En la próxima figura se demostrará la influencia de este concepto proporcionado por Benavent.

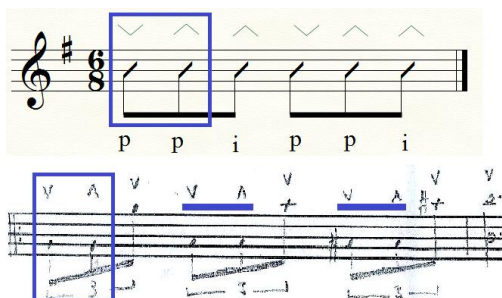


Figura 55. Adaptación de alzapúa derivada del ejercicio de Benavent. Adaptado de: (Jam session, 2006).

Resulta oportuno decir que, el uso del pulgar es totalmente derivado de la instrucción de alzapúa de Benavent y no se aplica la misma dirección de ataque de la frase completa debido al uso del pulgar y el índice simultáneamente.

La segunda figura rítmica utilizada en las partes A y B de este tema es uno de los ritmos de base más característicos del albazo. Esta próxima figura está cifrada con la dirección de ataque de los dedos y las iniciales de cada uno.

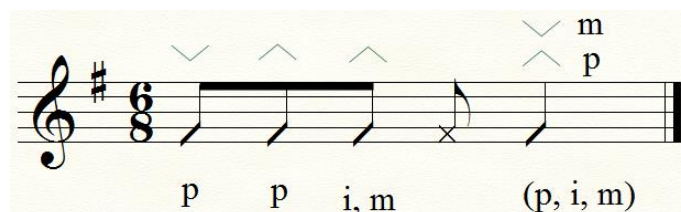


Figura 56. Ritmo de base característico del albazo adaptado al alzapúa. Adaptado de: (Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, 2001-2002).

En la rítmica expuesta anteriormente podemos ver que el pulgar en el primer grupo de corcheas se mantiene con la adaptación de la primera figura rítmica. El dedo índice y medio la mayoría de tiempo se ejecutan en el uso de acordes de dos notas. La cuarta corchea es un golpe rítmico que sirve para posicionar el acorde que se ejecuta en la última nota musical de la frase rítmica.

3.4.3.2 Desarrollo de la introducción y el puente

La introducción compuesta para esta obra nace de la exploración del recurso de alzapúa y es influenciada por el compás de 6/8 del albazo. Así también, la introducción es el lugar donde el pulgar debe mantenerse constante cuando existe el cruce de cuerdas y es importante mantener su ataque alternado de arriba hacia abajo.

Se ha considerado escribir la línea de bajo tratando de mantener separada visualmente las notas en donde se usa el pulgar y las notas en donde interviene el uso de los demás dedos. En la próxima figura se demostrará la línea de bajo introductoria.

Bass
♩ = 115

Flor del viento

Aire de albazo

Gonzalo Murillo

Figura 57. Línea de bajo de la introducción del tema "Flor del viento"

El interludio de la composición sigue el mismo patrón que se encuentra demostrado en la introducción. Es preciso informar que, la única diferencia existente en el interludio de la composición son los dos acordes presentes en los últimos 4 compases. En la introducción se tocan los acordes de Do mayor y Re dominante, pero en el interludio estos cambian a La menor y Si dominante.

En la siguiente figura se puede ver de dónde surge la idea de la dirección en la que atacan los dedos de la mano derecha.

♩ = 189

"Jeta" C. Benavent

Bass
♩ = 115

Flor del viento

Aire de albazo

Gonzalo Murillo

Figura 58. Dirección del pulgar inspirado en fragmento de "Jeta".

Podemos observar que en la figura anterior la transcripción del fragmento musical de Benavent se encuentra en la parte superior y la obra de esta

investigación en la parte inferior. La manera en la que se usa el concepto de este fragmento es que, en lugar de atacar las notas que llevan un salto de octava o más con una diferente dirección, se utiliza la misma dirección de ataque y se emplea el uso del dedo medio o índice para ejecutar el pasaje.

3.4.3.3 Desarrollo de las partes A y B

Las partes compuestas para las secciones A y B de esta obra se encuentran influenciadas por el uso de los recursos de alzapúa, las dos voces y acordes. Esta composición reúne los recursos asimilados en el transcurso de esta investigación y los pone en práctica en estas secciones del tema. En la próxima figura se puede ver la línea compuesta para la sección A.

Bass Flor del viento Gonzalo Murillo
Aire de albazo

A

f P.M. *Simile*

Figura 59. Línea de bajo de la parte A del tema "Flor del viento"

Como se puede ver en la figura anterior el recurso de alzapúa mantiene una línea de bajo mientras la melodía se encuentra acompañada por el uso de acordes en el sistema superior.

La parte B de esta composición mantiene la adaptación propuesta en esta investigación y la diferencia que tiene con respecto a la parte A en la digitación se el uso del pulgar, índice y medio en los acordes de tres notas que se pueden ver a continuación.

Bass

Flor del viento

Aire de albazó

Gonzalo Murillo

The musical score is written for bass guitar in 6/8 time, featuring a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 8, with a first ending bracket over measures 7 and 8. The second system contains measures 9 through 14, with a second ending bracket over measures 13 and 14. Chord symbols are placed above the staff, and performance instructions like 'P.M', 'Simile', and 'P.I.M' are placed below the staff. The notation includes various articulations such as accents (^) and slurs.

Chord symbols: Em7, Gmaj7, C7, F7, Em7, Gmaj7, C7, F7, Am7, D7, Gmaj7, Am7b5, Dm^b6, E^bmaj7, D7.

Performance instructions: P.M, *Simile*, P.I.M.

Figura 60. Línea de bajo de la parte B del tema "Flor del viento"

Las secciones expuestas anteriormente hacen uso de la adaptación del recurso de alzapúa que se ha llevado a cabo en esta investigación. De esta forma concluye la exposición de las líneas de bajo eléctrico compuestas para la última obra musical titulada "Flor del viento"

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La adaptación de técnicas no usuales al instrumento principal de un músico puede empezar como una tarea ardua y dificultosa debido a la disposición sonora, el cuerpo, diseño y tipo de instrumento que se utilice para dicho trabajo. Sin embargo, es posible adaptar y tomar prestados los conceptos de otros músicos para desarrollar un nuevo lenguaje que se fusione con las influencias y técnica que uno posee.

El investigador exploró y adaptó recursos procedentes de la guitarra flamenca, usados por Carles Benavent, a ritmos base de tonada y albazo. De esta adaptación surgió una manera de tocar el bajo eléctrico como instrumento melódico- rítmico para crear obras musicales con aires de música ecuatoriana.

En esta investigación se compusieron 3 obras musicales inéditas utilizando recursos adaptados de otro bajista, que a su vez adaptó estos mismos recursos de la guitarra flamenca. Fue posible corroborar el concepto del bajista español que incita al aprendizaje de técnicas del flamenco para ganar una riqueza en la manera de tocar cualquier tipo de música existente en el planeta (Todobajos TV, 2011).

Para desarrollar obras musicales en el bajo eléctrico de cinco cuerdas, con los recursos que se han investigado en este trabajo, se requiere poner sumo cuidado en la disposición de los dedos, y toda la mano derecha. Esta puede ser una causante de grandes lesiones debido a la resistencia y grosor de las cuerdas, especialmente al implementar movimientos similares al alzapúa con el pulgar.

En relación al empleo del rasgado, es necesario tener en cuenta la intensidad necesaria para producir un sonido equilibrado. Es necesario ser muy preciso al momento de rasgar las cuerdas deseadas para evitar atacar cuerdas que no sean utilizadas y así evadir un efecto *cluster* (el uso de varias notas en un solo ataque) indeseado. Apoyar el pulgar en la cuerda como en la técnica guitarrística, es de mucha ayuda cuando se lo utiliza para apagar la cuarta y quinta cuerda. Debido al grosor de las cuerdas, no fue oportuno tener siempre el pulgar apoyado

al momento de rasgar. Cuando se necesitó un matiz fuerte se dejó de apoyar el pulgar y esta acción facilitó la interpretación de las melodías.

Los dedos de la mano derecha para implementar dos voces en el desarrollo de la melodía principal deben manejarse con atención al ataque e intensidad. Es preciso resaltar que, el pulgar que desarrolló la línea de notas graves tuvo que ser estudiado controlando bastante la intensidad, para que se distinga su frase al momento de interpretarla con el acompañamiento de la línea aguda interpretada por los dedos índice o medio.

De acuerdo a la adaptación del alzapúa, se puede decir que el control de la subdivisión de notas empleada por el pulgar es imperativo. Al ser empleado en una moción de arriba hacia abajo, este recurso debe ser estudiado y practicado bajo estricto control del metrónomo, para reducir desfases accidentales. Estos desfases pueden producirse debido a la falta de práctica y la costumbre de usar el pulgar de esta forma. Al investigador se le facilitó el movimiento de arriba hacia abajo del dedo pulgar, cuando respaldó el movimiento de este con la muñeca. El movimiento de este dedo sin el respaldo de la muñeca, causó un malestar para el pulgar, debido al aumento de tensión de las cuerdas graves del instrumento.

El empleo del pulgar puede dar fruto a una técnica más amplia y versátil siempre y cuando este se ejecute con atención especial al usar varias notas o acordes. Este dedo produce un matiz más opaco que el plectro de Benavent. El autor está de acuerdo con el artista español, que advierte a los bajistas a ser cuidadosos y limpios al tocar más notas de lo usual, porque se puede crear un sonido en el que no se distingan las notas (Todobajos TV, 2011).

Referencias

- Benavent, C. (1999). El concierto de Sevilla [Grabado por C. Benavent, T. Di Geraldo, & J. Pardo]. Sevilla, España. Recuperado el 13 de noviembre de 2018
- del Mar, L. (2012). *www.carlesbenavent.info*. Recuperado el 13 de octubre de 2018, de *www.carlesbenavent.info*: <https://www.carlesbenavent.info/es/creditos-y-enlaces.html>
- del Mar, L. (s.f.). *www.carlesbenavent.info*. Recuperado el 14 de octubre de 2018, de *www.carlesbenavent.info*: <http://www.carlesbenavent.info/es/biografia.html>
- del Mar, L. (s.f.). *www.carlesbenavent.info*. Recuperado el 15 de octubre de 2018, de *www.carlesbenavent.info*: <http://www.carlesbenavent.info/es/discografia/solo-albums.html>
- del Mar, L. (s.f.). *www.jerzydrozdbasses.com*. (J. Drozd, Editor) Recuperado el 16 de octubre de 2018, de *www.jerzydrozdbasses.com*: <https://www.jerzydrozdbasses.com/jerzy-drozd-barcelona-carles-benavent-high-society>
- Doctorbass (Productor), & Doctorbass (Dirección). (2014). *Carles Benavent at Doctorbass net* [Película]. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=eNp4RmMd7xs>
- Experience Hendrix, L.L.C. (s.f.). *www.jimihendrix.com*. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de *www.jimihendrix.com*: <https://www.jimihendrix.com/biography/>
- Felts, R. (2002). *Reharmonization Techniques*. Boston, Massachusetts, Estados Unidos : Berklee Press. Recuperado el 26 de diciembre de 2018
- Graf- Martinez, G. (2002). *Flamenco guitar method* (Vol. I). Mainz, Alemania : Schott Musik International . Recuperado el 16 de noviembre de 2018, de

<http://rezafadaie.ir/wp-content/uploads/2016/06/Gerhard-Graf-Martinez-Flamenco-Guitar-Method-I.pdf>

Guerrero Gutiérrez, P. (2001-2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Vol. I). Quito, Ecuador: Conmúsica. Recuperado el 26 de diciembre de 2018

Guerrero Gutiérrez, P. (2004-2005). *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (Vol. II). Quito, Ecuador: Conmúsica. Recuperado el 15 de diciembre de 2018

International jazz productions. (s.f.). *www.inter-jazz.com*. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de www.inter-jazz.com: <https://inter-jazz.com/web/acerca-de/>

Jam session. (25 de abril de 2006). *jamsession.cat*. Recuperado el 15 de octubre de 2018, de jamsession.cat: <http://jamsession.cat/testimonial/carles-benavent/>

Jaramillo, M. (Dirección). (2014). *Benitez Valencia - Morena la Ingratitud* [Película]. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=-eGujrcWVlg>

Jarque, F. (28 de agosto de 2004). *elpais.com*. Recuperado el 29 de octubre de 2018, de elpais.com: https://elpais.com/diario/2004/08/28/babelia/1093649950_850215.html

Jisi, C., Milkowski, B., Bradman, E., & Shiraki, S. (2008). *The Fretless Bass*. (C. Jisi, Ed.) Milwaukee, Wisconsin, Estados Unidos de América : Backbeat Books. Recuperado el 19 de octubre de 2018

La Voz de Galicia. (21 de diciembre de 2016). *www.lavozdegalicia.es*. Recuperado el 5 de noviembre de 2018, de www.lavozdegalicia.es: <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/informacion/2016/12/21/paco-lucia/00031482276838520682472.htm>

Lindsay, B. (22 de enero de 2013). *All about jazz*. Recuperado el 14 de octubre de 2018, de All about jazz: <https://www.allaboutjazz.com/carles-benavent-jazz-flamenco-and-blues-carles-benavent-by-bruce-lindsay.php>

- López Ruiz, L. (2016). *Guía del Flamenco* (4a. ed. ed.). Madrid, España: Ediciones Akal. Recuperado el 1 de noviembre de 2018, de <https://ebookcentral.proquest.com/lib/udlasp/reader.action?docID=5307635&query=El+flamenco>
- López, J. M., & Jover, A. (s.f.). Hablando con el maestro que suena a Flamenco y a Blues. *Magazine Bajos y Bajistas*, 3. Recuperado el 14 de octubre de 2018, de <http://www.bajosybajistas.com/carles-benavent/>
- Minder, R. (26 de febrero de 2014). *www.nytimes.com*. (T. N. Company, Editor) Recuperado el 29 de octubre de 2018, de [www.nytimes.com: https://www.nytimes.com/2014/02/27/arts/music/paco-de-lucia-flamenco-guitarist-dies-at-66.html](https://www.nytimes.com/2014/02/27/arts/music/paco-de-lucia-flamenco-guitarist-dies-at-66.html)
- Raicesecuatorianas (Dirección). (2013). *benitez valencia ojos azules tonada*) 1 [Película]. Recuperado el 15 de diciembre de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=nltxu507RFw&t=52s>
- Rioja, E. (28 de febrero de 2017). La guitarra flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, historia y evolución. . *Sinfonía Virtual*, 133. Recuperado el 16 de noviembre de 2018, de http://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/tecnicas_flamenca.pdf
- Rodríguez, M. O. (2015). *Para un enfoque corporal de la técnica guitarrística*. (Tesis doctoral) Instituto Superior de Arte de La Habana, Cuba: Editorial Universitaria. Recuperado el 10 de noviembre de 2018, de <https://ebookcentral.proquest.com/lib/udlasp/reader.action?docID=4183634&query=Guitarra+flamenca+>
- Salamanca. (12 de julio de 2018). *www.europapress.es*. Recuperado el 5 de noviembre de 2018, de [www.europapress.es: https://www.europapress.es/castilla-y-leon/noticia-musico-carles-benavent-asegura-fusion-jazz-flamenco-no-surgio-laboratorio-20180712155305.html](https://www.europapress.es/castilla-y-leon/noticia-musico-carles-benavent-asegura-fusion-jazz-flamenco-no-surgio-laboratorio-20180712155305.html)

Todobajos TV (Dirección). (2011). *(1/3) CARLES BENAVENT en TODOBAJOS TV: Introducción al flamenco I* [Película]. Recuperado el 28 de octubre de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=KjbFr0RhKxk&t=57s>

TV, T. (Productor), & TV, T. (Dirección). (2011). *(2/3) CARLES BENAVENT en TODOBAJOS TV: Introducción al flamenco II* [Película]. Recuperado el 20 de noviembre de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=j28g33HAQ6E>

Universal Music Group. (s.f.). *www.bbking.com*. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de [www.bbking.com](http://www.bbking.com/bio/): <http://www.bbking.com/bio/>

Wnek, L. (s.f.). *www.ericclapton.com*. Recuperado el 17 de octubre de 2018, de [www.ericclapton.com](http://www.ericclapton.com/bio): <http://www.ericclapton.com/bio>

ANEXOS

Score

Rosa del jardín

Aire de tonada

Gonzalo Murillo

♩ = 75

Intro

Soprano

Clarinet in B \flat

Piano

Drum Set

mf

Drum fill

mf

S

B \flat Cl.

Pno.

D. S.

mp

f

mp

f

f

Rosa del jardín

2

A

S

B♭ CL.

Pno.

D. S.

mp

S

B♭ CL.

Pno.

D. S.

p

f

Rosa del jardín

28 Dm Dm^b6 C F6 F/C C6 G/B **B**

S *f* *mp*

B^b Cl. Em Em^b6 D G6 G/D D6 A/C[#] *f* *mp*

Pno. Dm Dm^b6 C F6 F/C C6 G/B B^bmaj7 Gm7 C7 F6 A7 Eb7 *f* *mp* *mp*

D. S. Dm Dm^b6 C F6 F/C C6 G/B B^bmaj7 Gm7 C7 F6 A7 Eb7 *f* *mp* *mf*

35 2. 1.

S

B^b Cl. Bm6 Am6 B7 Cmaj7 *p* *f*

Pno. Dm7 Dm7 Am6 Gm6 A7 B^bmaj7 *p* *f*

D. S. Dm7 Dm7 Am6 Gm6 A7 B^bmaj7 *p* *f*

Rosa del jardín

4

41 2. S *f* *mp* Lin da la

41 2. B> CL *f* *mp*

41 2. Pno. *f* *mp*

41 2. D. S. *mp* *f* *mp*

C

47 S flor que es co gi pa ra ti del jar dín. Be llas las ho ras que res tan

47 B> CL

47 Pno. *mp*

47 D. S. *mp*

Rosa del jardín

53 A7 B♭maj7 Am6 Gm6 A7 B♭maj7

S jun to a ti Si ma ña na no, es toy pién sa me si ma
lle va

B♭ Cl. *mp*

Pno. A7 B♭maj7 Am6 Gm6 A7 B♭maj7

D. S.

59 A7b9 Dm7 Dm Dm♭6 C F6 F/C C6 G/B

S me en tu co ra zón. Con ti go a pren

B♭ Cl. Em Em♭6 D G6 G/D D6 A/C# *f mp*

Pno. A7b9 Dm7 Dm Dm♭6 C F6 F/C C6 G/B *f mp*

D. S. *mp f mp*

Rosa del jardín

6

65 B♭maj7 Gm7C7 F6 1. A7 Dm7 2. A7 B♭maj7

S di a vo lar y mi co ra zón a mar. Ro sa del jar co ra zón dan za ras. Si ma
dín bri lla ras y en mi ra zón a mar. Ro sa del jar co ra zón dan za ras. Si ma

65 B♭maj7 Gm7 C7 F6 1. A7 E♭7 Dm7 2. A7 E♭7 Dm7

Pno.

65 B♭maj7 Gm7 C7 F6 1. A7 E♭7 Dm7 2. A7 E♭7 Dm7

D. S.

71 Am6 Gm6 1. A7 B♭maj7 2. A7b9 Dm7

S ña na no es toy pién sa me sí ma me en tu co ra zón.
lle va me en tu co ra zón.

71 Am6 Gm6 1. A7 B♭maj7 2. A7b9 Dm7

Pno.

71 Am6 Gm6 1. A7 B♭maj7 2. A7b9 Dm7

D. S.

Rosa del jardín

8

The musical score is arranged in five systems, each containing staves for different instruments. The first system (measures 87-90) includes a vocal line (S), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Piano (Pno.), and Double Bass (D. S.). The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and a first ending (*1.*) that concludes with a forte (*f*) dynamic. The B♭ Clarinet part also begins with *p* and features a first ending with *f*. The piano accompaniment is marked *p* and includes a first ending with *f*. The double bass part is marked *p* and also features a first ending with *f*. Chord changes for the piano part are indicated above the staff: Am6, Gm6, A7, and B♭maj7. The second system (measures 91-94) continues the vocal line with a second ending (*2.*) and the B♭ Clarinet part with a *fff* dynamic. The piano accompaniment includes chords A7b9, Dm7, and A7b9 Dm7, with a *fff* dynamic. The double bass part also features a *fff* dynamic. The score concludes with a *fff* dynamic marking.

Score

No será el tiempo

Gonzalo Murillo

Aire de albao

Score for *No será el tiempo* (Aire de albao) by Gonzalo Murillo. The score is in 6/8 time and includes parts for Soprano, Clarinet in B♭, Piano, Bass, and Drum Set. The tempo is marked as $\text{♩} = 117$. The piece begins with an **Intro** section, marked with a repeat sign and a first ending bracket labeled **A**. The key signature is one sharp (F#).

The initial section (measures 1-8) features the following parts:

- Soprano:** Rests throughout the intro.
- Clarinet in B♭:** Melodic line starting with a *mf* dynamic. Chords above: Bm7, C7, Bm7, C7, Bm7, C7, Bm7.
- Piano:** Accompanying line with *mf* dynamic. Chords above: Am7, B♭7, Am7, B♭7, Am7, B♭7, Am7. Dynamics change to *f* and *mp* later in the section.
- Bass:** Bass line with *mf* dynamic, transitioning to *f* and *mf*.
- Drum Set:** Rhythmic accompaniment with *mf* dynamic, transitioning to *f* and *mp*.

The score continues with a second system (measures 9-16), marked with a repeat sign and first/second endings. The key signature changes to one flat (F natural) for the remainder of the piece.

The second system (measures 9-16) features the following parts:

- Soprano:** Rests throughout.
- B♭ Clarinet:** Rests throughout.
- Piano:** Accompanying line with chords: Dm6, C7, Fmaj7, G7, Cmaj7, B♭7, Am7, Am7. Dynamics include *f* and *mp*.
- Bass:** Bass line with chords: Dm6, C7, Fmaj7, G7, Cmaj7, B♭7, Am7, Am7. Dynamics include *f* and *mp*.
- Drum Set:** Rhythmic accompaniment with *mp* dynamic.

This musical score page contains two systems of music for Soprano (S), B♭ Clarinet (B♭ CL.), Piano (Pno.), and Double Bass (D. S.).

System 1 (Measures 15-21):

- Soprano (S):** Measures 15-21 are mostly rests. Chords *Dmaj7* and *Bm7* are indicated above measures 19 and 20 respectively.
- B♭ Clarinet (B♭ CL.):** Measures 15-18 are rests. Measures 19-21 contain a melodic line starting with a *p* dynamic and moving to *mf*. Chords *Dmaj7* and *Bm7* are indicated above measures 19 and 20.
- Piano (Pno.):** Features a complex accompaniment with chords *A7*, *E♭7*, *D7*, *B7*, *Cmaj7*, and *Am7* indicated above the right hand. Dynamics range from *p* to *mf*.
- Double Bass (D. S.):** Features a bass line with chords *A7*, *D7*, *B7*, *Cmaj7*, and *Am7* indicated above the right hand. Dynamics range from *p* to *f*.

System 2 (Measures 21-27):

- Soprano (S):** Measures 21-27 are mostly rests. First and second endings are marked at the end of the system.
- B♭ Clarinet (B♭ CL.):** Measures 21-27 contain a melodic line. Chords *G7*, *C#7*, *F#7/A#*, *Bm7*, *C#m7*, and *Bm7* are indicated above the staff. Dynamics range from *mf* to *mp*.
- Piano (Pno.):** Features a complex accompaniment with chords *F#7*, *B7*, *E7/G#*, and *Am7* indicated above the right hand. Dynamics range from *mf* to *mp*.
- Double Bass (D. S.):** Features a bass line with chords *F#7*, *B7*, *E7/G#*, and *Am7* indicated above the right hand. Dynamics range from *mp* to *mf*.

B

S
27 *mf* *f* *mp*
A llá don de vuc... la el tiem po
A cá don de ri... e el cie lo

B♭ Cl.
27 *mf*
A llá don de ri... e el cie lo

Pno.
27 *mf* *f* *mp*
A llá don de ri... e el cie lo

D.S.
27 *mf* *f* *mp*
A llá don de ri... e el cie lo

S
34 *mf* *f* *mp*
cre... ce el mar jun... to a tu mi ra da. Y al an dar
na... ce ran ri... os y mon ta ñas pa ra an dar

B♭ Cl.
34 *mf* *f* *mp*
cre... ce el mar jun... to a tu mi ra da. Y al an dar
na... ce ran ri... os y mon ta ñas pa ra an dar

Pno.
34 *mf* *f* *mp*
cre... ce el mar jun... to a tu mi ra da. Y al an dar
na... ce ran ri... os y mon ta ñas pa ra an dar

D.S.
34 *mf* *f* *mp*
cre... ce el mar jun... to a tu mi ra da. Y al an dar
na... ce ran ri... os y mon ta ñas pa ra an dar

40

S

A7 Eb7 D7 B7 C maj7 Am7

no se rá,el tiem po quien se lle ve,el en can to,y
 No se rá,el tiem po quien se lle ve tus bra zos

B> CL.

Pno.

A7 Eb7 D7 B7 C maj7 Am7

mf

D. S.

mf

46

S

F#7 B7 E7/G# Am7 Bm7 E7 Bm7

mi ma ña na. No se rá,el tiem po a mor
 de mi al ma. No se rá,el tiem po a mor

1. 2. D.S. al Fine

B> CL.

46

Pno.

F#7 B7 E7/G# Am7 Bm7 E7 Bm7

1. 2. D.S. al Fine

D. S.

46

F#7 B7 E7/G# Am7 Bm7 E7 Bm7

1. 2. D.S. al Fine

D.S. al Fine

C

S

B♭ Cl.

Pno.

D. S.

52

mp

Am7 Dm7 D♭7 Cmaj7 Dm6 C7 Fmaj7

mf

52

mp

57

S

B♭ Cl.

Pno.

D. S.

57

1. 2.

G7 Cmaj7 B♭7 Am7 Am7

1. 2.

1. 2.

1. 2.

This musical score page contains two systems of music, measures 62-67 and 68-73. The instruments are Soprano (S), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.S.).

System 1 (Measures 62-67):

- Soprano:** Rests in all measures.
- B♭ Clarinet:** Measures 62-65 are rests. Measure 66 has a half note G4. Measure 67 has a half note F4. Dynamics: *p* (measures 66-67), *mf* (measures 66-67).
- Piano:** Measures 62-65 are rests. Measure 66 has a half note G4. Measure 67 has a half note F4. Dynamics: *p* (measures 66-67), *mf* (measures 66-67).
- Double Bass:** Measures 62-65 are rests. Measure 66 has a half note G4. Measure 67 has a half note F4. Dynamics: *p* (measures 66-67), *f* (measures 66-67).

System 2 (Measures 68-73):

- Soprano:** Rests in all measures.
- B♭ Clarinet:** Measures 68-71 are rests. Measure 72 has a half note G4. Measure 73 has a half note F4. Dynamics: *mp* (measures 72-73).
- Piano:** Measures 68-71 are rests. Measure 72 has a half note G4. Measure 73 has a half note F4. Dynamics: *mf* (measures 72-73).
- Double Bass:** Measures 68-71 are rests. Measure 72 has a half note G4. Measure 73 has a half note F4. Dynamics: *mp* (measures 72-73).

Chord Progressions:

System 1: A7, E7, D7, B7, Cmaj7, Am7.

System 2: G#7, C#7, F#7/A#, Bm7, C#m7, F#7, B7, E7/G#, Am7, Bm7.

The musical score is arranged in four systems, each with a different instrument. The Soprano part (S) is a single staff with a treble clef, showing a repeat sign at measure 74 and first/second endings. The B♭ Clarinet part (B♭ Cl.) is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), featuring a melodic line with slurs and dynamics of *mf*. The Piano part (Pno.) consists of two staves (treble and bass clefs) with a complex accompaniment, including chords and arpeggiated figures, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The Double Bass part (D. S.) is a single staff with a bass clef, showing a rhythmic pattern with dynamics of *mf* and *f*. Chord symbols (Bm7, C7, Am7, Bb7) are placed above the piano and clarinet staves. Measure numbers 74, 75, and 76 are indicated at the start of their respective systems.

Score
Aire de albaço
♩. = 115

Flor del viento

Gonzalo Murillo

Soprano

Clarinet in B♭

Piano

Bass

Drum Set

Intro

mp

p

S

B♭ Cl.

Pno.

D. S.

mp

mp

mp

mp

17

S *Gmaj7*

B♭ CL *A[♯]maj7*

Pno. *Gmaj7* *Cmaj7* *D7*

D. S.

A

S

B♭ CL

Pno. *mf* *Gmaj7* *Cmaj7* *Am7* *D7* *Gmaj7* *Am7b5* *Dm[♭]6* *E[♭]maj7* *D7*

D. S. *f* *mf*

2.
33

S

B♭ CL.

Pno.

D. S.

mf

Chord markings: Ebmaj7, Gmaj7, Cmaj7#11

41

S

B♭ CL.

Pno.

D. S.

mf

Chord markings: Gmaj7, Amaj7

76 2.
S vien to.

76 2.
B♭ Cl. Dmaj7#11

76 2.
Pno. Ebmaj7 Ebmaj7 Gmaj7 Cmaj7#11

76 2.
Ebmaj7 Gmaj7 Cmaj7#11

76 2.
D. S. mf

mf

84
S

84
B♭ Cl. Amaj7 Bm7

84
Pno. Gmaj7 Am7

84
D. S. Gmaj7 Am7

92 S Ha un cia, el ol vi do
un mar de, a mo res.

92 B♭ Cl. C#7

92 Pno. B7 Em7 Gmaj7 C7 F7 Em7 Gmaj7 C7 F7 Am7 D7

92 D.S.

99 S Ven a mi Don de te ha lles
Vuel ve a mi mi flor del 1. ha lles 2. vien to.

99 B♭ Cl. mp

99 Pno. Gmaj7 Am7b5 Dm♭6 E♭maj7 D7 E♭maj7

99 D.S.

D.S. al Coda

The musical score consists of five staves. The top staff is for the Soprano (S), followed by the B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Piano (Pno.), Double Bass (D. S.), and Double Bass (D. S.). The score is in the key of D major and 4/4 time. It features a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 105. The piano accompaniment includes chord annotations: G maj7, C7, F7, B♭7, E♭maj7, and D7. The double bass part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating muted notes.

